



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Von der Moral zur Filmliebhaberei: Einleitung

Fritz, Natalie ; Martig, Charles ; Perlini-Pfister, Fabian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-53487>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Fritz, Natalie; Martig, Charles; Perlini-Pfister, Fabian (2011). Von der Moral zur Filmliebhaberei: Einleitung. In: Fritz, Natalie; Martig, Charles; Perlini-Pfister, Fabian. Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, TVZ, 9-13.

Natalie Fritz, Charles Martig, Fabian Perlini-Pfister (Hg.)

NUR FÜR REIFE ERWACHSENE

Katholische Filmarbeit in der Schweiz

EDITION **N Z N**
BEI **T V Z**

Nur für reife Erwachsene
Katholische Filmarbeit in der Schweiz

herausgegeben von
Natalie Fritz, Charles Martig, Fabian Perlini-Pfister

T V Z

Nur für reife Erwachsene

Katholische Filmarbeit in der Schweiz

herausgegeben von

Natalie Fritz,
Charles Martig,
Fabian Perlini-Pfister

EDITION **N Z N**

BEI **T V Z**

Theologischer Verlag Zürich

Herausgeber und Verlag danken der römisch-katholischen Körperschaft des Kantons Zürich für die Unterstützung bei der Drucklegung dieses Buches.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung:

Simone Ackermann, Zürich

unter Verwendung eines Filmstills aus dem Film BELLE DE JOUR, F/I 1967, Sammlung Schweizer Filmarchiv

Satz und Layout:

Claudia Wild, Konstanz

Druck:

ROSCH-BUCH, Scheßlitz

ISBN 978-3-290-20075-6

© 2011 Theologischer Verlag Zürich

www.tvz-verlag.ch

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotografischen und audiovisuellen Wiedergabe, der elektronischen Erfassung sowie der Übersetzung, bleiben vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
<i>Natalie Fritz, Charles Martig, Fabian Perlini-Pfister</i>	
Von der Moral zur Filmliebhaberei	9
Ziel einer Schweizer Film- und Katholizismus-Geschichte	10
Querlesen erwünscht	11
Dankesworte	13

1900–1940	Die Entstehung der katholischen Filmarbeit	
	in der Schweiz	17
	<i>Fabian Perlini-Pfister</i>	
	Die katholische Subgesellschaft	17
	Die ersten Kinojahre	20
	Die Kinoreformbewegung	22
	Erste Bemühungen zur Einrichtung einer Filmstelle	24
	Das Vorbild USA	26
	Reorganisation und erste Zeitschriften	28
	Charles Reinert	31

1940–1945	Filmkritik als Identität	
	Der <i>Filmberater</i> von 1941 bis 1945	
	als Medium katholischer Identitätsstiftung	39
	<i>Fabian Perlini-Pfister</i>	
	Der thematische Aufbau des <i>Filmberaters</i>	42
	«Die filmische Führung der Massen»	45
	Filmbesprechung und -bewertung	48
	Prinzipien der Filmkritik	54
	Sexualität und Ehe	56
	Propagandafilme	60
	Die Rekonstruktion eines katholischen Filmliebhabers	65

1940–1960	Zur Entwicklung der Filmlexika	75
	<i>Charles Martig</i>	
1940–1970	Ausbau, Krise und Neukonzeption der katholischen Filmarbeit	81
	<i>Adrian Gerber</i>	
	Kompetenzkonflikt und Ausbau der publizistischen Tätigkeit	82
	Höhepunkt und Niedergang	85
	Filmkritische Reform und Neukonzeption	87
1960–1970	Heisse Schenkel, kühle Köpfe Filmkritik zwischen professioneller Neugier und konfessioneller Sexuallehre	93
	<i>Natalie Fritz</i>	
	Nackedeis erobern das Kino	93
	Evangelisch-reformierte Filmarbeit in der Schweiz	95
	Die evangelisch-reformierte Zeitschrift <i>Film und Radio</i>	97
	Der Einfluss der kirchlichen Filmarbeit auf die staatliche Filmpolitik . . .	98
	Die Sex- und Aufklärungsfilmproduktion im Überblick	99
	Die Sexwelle rollt an!	102
	Angriff ist die beste Verteidigung!	106
	Konfessionelle Unterschiede in der Beurteilung von Filmen?	110
	Ähnlicher als man denkt	121
	Die Moral von der Geschicht': Plakativer Sex im Film braucht es nicht! . . .	122
1970–2000	Aufstieg und Fall der Zeitschrift ZOOM Auswirkungen des dynamischen Medienmarktes auf die Filmpublizistik	133
	<i>Charles Martig</i>	
	ZOOM erblickt das Licht der Welt	133
	Formale und inhaltliche Entwicklungen	134
	Nachwuchsförderung und Highlights	137
	Ablösung von den kirchlichen Mediendiensten	138
	Das Ende von ZOOM – Rettungsaktion der filmhistorischen Bestände . . .	139
	Neuanfang im Internet	141
	Buchpublikationen bleiben wichtig	143

Bibliographie	149
Filmographie	163
Filmbesprechungen zu: Filmkritik als Identität	167
Filmbesprechungen zu: Heisse Schenkel, kühle Köpfe	171
Abkürzungsverzeichnis	177
Die Autorin und die Autoren	178

To Chas.
Reinert

from



Alfred Hitchcock

Abb. 1: Alfred Hitchcock mit Widmung und Selbstkarikatur für den Leiter des katholischen Filmbüros Charles Reinert um 1959. Charles Reinert Autogrammbuch, S. 135.

Einleitung

Das Prädikat *für reife Erwachsene* stammt aus der Bewertungsskala der katholischen Filmkritik. Es wurde für Filme verwendet, die sich einem anspruchsvollen Thema zuwandten und dieses filmisch gelungen umsetzten. *LA RÈGLE DU JEU* (F 1939) – der Filmklassiker von Jean Renoir – hat dieses Prädikat erhalten. Etwas zurückhaltender waren die Redaktoren der Zeitschrift *Der Filmberater* bei *BELLE DE JOUR* (F/I 1967) von Luis Buñuel, aus dem das Umschlagbild stammt. Der Regisseur leuchtete die dunklen Seiten des Eros aus und zeigte einen eigenwilligen gestalterischen Zugang, der die Grenze zwischen Traum und Realität auflöst. Mit Catherine Deneuve in der Hauptrolle hatte Buñuel die perfekte Besetzung gefunden, um die Projektion von sexuellen Neurosen in der bürgerlichen Gesellschaft offenzulegen. Überraschend mag sein, dass die katholische Filmkritik diesen Film nicht einfach ablehnte, sondern ihn mit dem Prädikat *mit Reserven* versah. Damit war implizit ausgesagt, dass Buñuels Film durchaus ästhetische Qualitäten besass. An diesem Beispiel zeigt sich, dass moralische und filmische Kriterien stets in einem spannungsreichen Wechselspiel standen.

Von der Moral zur Filmliebhaberei

Die katholische Filmarbeit begann in der Schweiz bereits kurz nach Beginn des 20. Jahrhunderts. Von Beginn an war die Arbeit von filmliebenden Einzelpersonen geprägt, die dem neuen Medium keineswegs so skeptisch gegenüberstanden wie der Grossteil der bildungsbürgerlichen Elite. Man hatte zu der Zeit noch kaum Erfahrungen mit dem Film, und es wurde daran gezweifelt, ob dieses neue Medium mehr Nutzen bringen würde, als es Gefahren barg.

Dies änderte sich in den 30er Jahren, als der Vatikan damit begann, sich mit dem Film auseinanderzusetzen. Pius XI. sah im Kino eine grosse Macht, die es in die richtigen Bahnen zu lenken gelte. In der Enzyklika *Vigilanti Cura* forderte er daher den Klerus auf, sich intensiv mit dem neuen Medium auseinanderzusetzen. Das Filmwesen sollte überwacht und dabei begleitet werden, die «richtigen Lebensnormen» zu fördern. Mit episkopaler Unterstützung entstanden darauf in zahlreichen Ländern katholische Filmbüros, die sich gewissenhaft dieser Aufgabe stellten.

Die im Folgenden intensivierte Beschäftigung mit dem Film trug in zweierlei Hinsicht Früchte: Einerseits konnte bereits sehr früh ein europaweites Filmbildungskonzept für Katholiken angeboten werden, und andererseits etablierten sich die katholischen Pioniere der Filmarbeit als veritable Sachverständige innerhalb eines jungen und überaus innovativen Bereichs der Kunst. Denn längst war nicht mehr nur die moralische Makellosigkeit eines Films für dessen positive Bewertung entscheidend: Die Filmbeauftragten legten zunehmend Wert auf eine stimmige Inszenierung und die formalen Aspekte eines Werks.

Zunehmend wandelte sich das Beurteilungsprozedere von einer rein moralischen Inhaltskritik zu einer ganzheitlichen Kunstkritik. Ästhetisch und thematisch überzeugend inszenierte Filme erhielten trotz provokativen Inhalts genauso differenzierte Kritiken. Aus den Skeptikern des Anfangs entwickelten sich allmählich regelrechte Filmliebhaber, die ihrerseits massgeblich am Aufbau einer kritischen und zugleich weltoffenen Filmkultur in der Schweiz beteiligt waren.

Die Zusammenarbeit der katholischen und der evangelisch-reformierten Kirchen funktionierte gerade im Bereich Medien schon früh bestens. So initiierten die beiden Kirchen zusammen Schulungen für Klerus und Laien, Bildungaustellungen, Filmzirkel und ökumenische Filmjurs und fusionierten Anfang der 70er Jahre sogar ihre spezifischen Filmzeitschriften zu einem einzigen, ökumenischen Informationsorgan.

Ziel einer Schweizer Film- und Katholizismus-Geschichte

Unsere Publikation gibt als Lesebuch einen Einblick in die kulturhistorisch interessante und sozialpolitisch bedeutende Rolle der katholischen Filmkritiker als Entdecker, Befürworter und Förderer audio-visueller Medien in der Schweiz. Sie bietet die Aufarbeitung und Beleuchtung der historisch gewachsenen katholischen Film- und Medienarbeit in der Schweiz und veranschaulicht die Verschränkung von Religion, Politik, Markt und Medien.

Gerade in den letzten Jahren hat sich die Beschäftigung mit dem Thema Medien und Religion intensiviert. Die Interaktionen zwischen diesen zwei kulturbildenden Symbolsystemen sind denn auch relevant und mannigfaltig: Der Film prägt Weltbilder genauso, wie die Religion dies tut, und auch die Religion wird direkt vom Film beeinflusst, wie Daria Pezzoli-Olgiate (2008) gezeigt hat. In einer Gesellschaft, die sich ständig weiterentwickelt und global vernetzt ist, sind sowohl Filmschaffende als auch die Kirchen dazu aufgefordert, flexibel zu bleiben und zu interagieren, um attraktiv zu bleiben. Die Beschäftigung mit den Interaktionen zwischen Religion und Medien bzw. Kirche und Film ist dementsprechend aktuell und aufschlussreich.

Die Publikation greift die Thematik Medien/Film und Religion/Kirche auf und reflektiert sie anhand eines spezifischen Exempels in einem historischen Kontext. Dass gerade die Kirchen seit jeher immer wieder gezwungen waren, Neuland zu betreten, um glaubwürdig zu bleiben, lässt sich am Beispiel der katholischen Filmarbeit in der Schweiz exzellent zeigen.

Die Autoren der einzelnen Beiträge stammen aus Religionswissenschaft, Theologie und Filmwissenschaft, was eine vielschichtige Darstellung der Thematik ermöglicht. Sie beschäftigen sich mit aktuellen Themen wie der Frage nach dem sinnvollen Umgang mit neuen Medien (Verbot oder Gebot), dem Wandel der Zeit und der damit verbundenen Rekonstruktion von persönlicher und sozialer Identität. Die Gegenüberstellung heutiger und vergangener Lösungsstrategien kann sich auch als fruchtbar im Hinblick auf die Reflexion aktueller sozialpolitischer Probleme erweisen. Die gegenwärtige Zeit ist geprägt von Diskursen über Integration, «Hypermedialisierung» und Verlust von religiösen Traditionen. Unser Band soll demgegenüber aufzeigen, dass ähnliche Probleme die Gesellschaft bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigt haben.

Die Erkenntnis, dass die katholische Filmarbeit in der Schweiz tolerant und zukunftsweisend war, ist sicherlich bemerkenswert. Eingebettet in ihren historischen Kontext verdeutlichen die Fallstudien jedoch zusätzlich, inwiefern sozial- und kulturpolitische Neuerungen – zum Beispiel der Siegeszug der Massenmedien und der Pille – auf kirchliche Strukturen und Auffassungen einwirkten.

Die Tatsache, dass Vertreter der römisch-katholischen Kirche eine Pionierleistung in Bezug auf möglichst objektive Filmkritik – sogar von Aufklärungs- und Sexfilmen – vollbrachten, relativiert die aktuelle Konservatismus-Debatte. Die katholische Weltkirche war stets ein Sammelbecken von sehr verschiedenen Strömungen. In ihrer Pluralität und Bandbreite zeigt sie sich als wichtiger Akteur in einer filmhistorischen Phase, die zum Aufbau einer bedeutsamen filmpublizistischen Stimme führte.

Querlesen erwünscht

Es ist uns ein besonderes Anliegen, diesen Blick in die Schweizer Filmgeschichte auch für eine breitere Leserschaft, die sich in die wenig bekannten Gefilde der katholischen Filmkritik einführen lassen möchte, als ein anregendes Lesebuch zu gestalten. In diesem Sinne wurde für die Lektüre eine «Timeline» eingeführt. So ist es möglich, durch den Band zu hüpfen und beim Querlesen besondere Episoden aufzufinden.

Im ersten Beitrag widmet sich Fabian Perlini-Pfister der «Entstehung der katholischen Filmarbeit in der Schweiz». Er konzentriert sich dabei auf die Zeit von der Kinoreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur ersten

Herausgabe der Zeitschrift *Der Filmberater* 1941. In dieser von der konfessionellen Absonderung geprägten Zeitspanne war die Filmarbeit ein Hauptanliegen führender Männer des *Schweizerischen Katholischen Volksvereins (SKVV)*, dem Dachverband des damals ausgeprägten katholischen Vereinswesens. Gleichzeitig entwickelte sich in dieser Zeit auch die internationale katholische Filmarbeit, die ebenfalls ihren Beitrag zur Entstehung der Filmarbeit in der Schweiz beisteuerte.

Unter dem Titel «Filmkritik als Identität» widmet sich Perlini-Pfister in seinem zweiten Beitrag den ersten Jahren des *Filmberaters* bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Er untersucht die Besprechung und Bewertung von Filmen, zu der auch die Vergabe und Begründung von «Zensurnoten» gehörte. Dabei wird gezeigt, wie durch die Zeitschrift eine Kino bejahende katholische Identität gestiftet wurde, die gesellschaftliche Akzeptanz finden konnte. Besonders die Auseinandersetzung mit Propagandafilmen markiert zudem den Beginn einer Zeit, in der sich auch Katholiken vollumfänglich als Schweizer Patrioten fühlen konnten.

Dass die katholische Kirche schon immer ein Flair für das Sammeln und Katalogisieren hatte, zeigt nicht nur der berühmt berüchtigte Bücher-Index, sondern auch die frühe Beschäftigung mit dem Aufbau von Filmlexika. Der Jesuit Charles Reinert publizierte das erste deutschsprachige Filmlexikon nach dem Krieg, beruhend auf seinen Recherchen. Charles Martig zeigt in seinem Beitrag «Zur Entwicklung der Filmlexika» auf, wie der Schweizer Jesuit wichtige Impulse für den Aufbau von systematischem Filmwissen gab.

Adrian Gerber beschäftigt sich mit «Ausbau, Krise und Neukonzeption der katholischen Filmarbeit». Er schildert, wie sich die publizistische Tätigkeit der katholischen Kirche ab Kriegsende entwickelte. Er beleuchtet dabei einerseits die Kompetenzkonflikte zwischen den einzelnen katholischen Organisationen in der Schweiz. Andererseits dokumentiert er die Etablierung des Filmbüros bzw. der Filmzeitschrift *Der Filmberater* und deren Neukonzeption bis hin zum Zusammenschluss mit der protestantischen «Schwesterzeitschrift» *Film und Radio* in den 70er Jahren.

Besondere Spannungen entstanden für die kirchliche Filmkritik im Kontext der gesellschaftlichen Liberalisierung. Gegenüber den Sex- und Aufklärungsfilmen gerieten die Redaktoren in die Zwickmühle zwischen professioneller Neugier und konfessioneller Sexuallehre. In «Heisse Schenkel – kühle Köpfe» zeigt Natalie Fritz das Umfeld auf. Sie situert ihre Studie in einer Zeit, in der schweizweit grosse sozialpolitische Umwälzungen stattfanden: Das Aufbegehren gegen eine bürgerlich-konservative Lebensführung und ein zunehmend liberalerer Umgang mit der Sexualität schlugen sich auch vermehrt in offeneren Filmproduktionen nieder. Anhand von Sex- und Aufklärungsfilmrezensionen der katholischen bzw. protestantischen Filmzeitschriften aus den 60ern wird der

schwierige Balanceakt der Filmkritiker zwischen Wächteramt und Kunstverständnis erläutert und illustriert.

Charles Martig nimmt den Faden von Adrian Gerber auf und beschreibt unter «Aufstieg und Fall der Zeitschrift *ZOOM*» die Gründung der ökumenischen Filmzeitschrift im Jahr 1973. Er verfolgt den Aufstieg und Fall der Publikation. In der Zeit nach dem Zweiten Vatikanum war die kirchliche Öffnung besonders augenfällig und ermöglichte den Zusammenschluss der beiden Publikationen *ZOOM* (ref.) und *Der Filmberater* (kath.). Über drei Jahrzehnte wurde damit eine der führenden Filmzeitschriften im deutschsprachigen Raum etabliert. Nach der Einstellung der Zeitschrift 1999 richtete sich die kirchliche Filmpublizistik auf die neuen Entwicklungen im Internet aus und blieb weiterhin präsent mit dem «Film des Monats», regelmässigen Filmtipps aus dem aktuellen Kinoprogramm und Publikationen zu «Film und Theologie».

Dankesworte

Wir danken der katholischen Kirche im Kanton Zürich für die grosszügige Unterstützung der Publikation. Ein besonderer Dank gilt zudem Franz Ulrich, der als Zeitzeuge viele wertvolle Hinweise geliefert hat und uns beratend zur Seite stand. Ihm verdanken wir insbesondere den Zugang zum Autogrammbuch von Charles Reinert, der in dieser Publikation mit dem Abdruck einiger herausragender Autographen von Filmstars und Regisseuren der 40er und 50er Jahre gewürdigt wird. Ebenfalls ein besonderer Dank gilt Daria Pezzoli-Olgiati, die die Herausgabe des Buches unterstützt hat. Wir danken zudem Bernadette Meier und Peter F. Stucki der *Cinémathèque suisse* in Zürich für die Unterstützung bei der Fotorecherche und für die Aufbewahrung der historischen bedeutsamen Materialien zu «Kirche und Film». Schliesslich danken wir dem ganzen Team des Katholischen Mediendienstes, weil es uns eine sehr angenehme Arbeitsatmosphäre ermöglicht hat.

Natalie Fritz, Charles Martig, Fabian Perlini-Pfister



After
too many
films -

All but wishes

Charles

Venice, aut 48



Abb. 2: Orson Welles (CITIZEN KANE, USA 1941; rechts) am Filmfestival von Venedig 1948 mit Selbstkarikatur und Widmung. Sie lautet: «After too many films – all good wishes, Orson Welles». Charles Reinert Autogrammbuch, S. 52–53.

Die Entstehung der katholischen Filmarbeit in der Schweiz

Die katholische Filmarbeit entstand zu einer Zeit, als Katholiken und Reformierte in der Schweiz in vielen Bereichen getrennte gesellschaftliche Teilbereiche bildeten, und die Konfession ein wichtiger Orientierungspunkt für die eigene Identität war. Durch die Leitung von Organisationen und die Herausgabe von Zeitungen und Zeitschriften versuchten katholische Geistliche, Akademiker und Politiker nicht nur ihren Einfluss auf die katholischen Bürger auszuüben, sie arbeiteten vor allem auch an ihrem eigenen Weltbild. Gerade in der Auseinandersetzung mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommenden Kino sahen sie sich herausgefordert, ihre eigenen Ansichten zu hinterfragen, neu zu formulieren oder mit Bestimmtheit zu bekräftigen.

Um die Bedeutung der katholischen Filmarbeit zu verstehen, wird deshalb als Erstes ein kurzer Blick auf die Geschichte des Katholizismus in der Schweiz und auf das kulturelle Umfeld geworfen, aus dem die Filmarbeit entstand, und in dem die späteren Filmzeitschriften ihre Adressaten suchten.¹ Wer direkt zu den ersten Kinojahren vorstossen möchte, ist eingeladen, ein paar Seiten weiterzublättern.

Die katholische Subgesellschaft

Die Folgen des unter anderem konfessionell begründeten Bürgerkrieges, der zur Gründung des Schweizerischen Bundesstaates geführt hatte, prägten immer noch das katholische Selbstverständnis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu Beginn dieses Bürgerkrieges ging es noch hauptsächlich um politische, und nicht um religiöse Differenzen. Infolge der Bestrebungen um die Revision des Bundesvertrages von 1815 spaltete sich die Schweiz in zwei Lager: Die politischen Bewegungen der Liberalen und der Radikalen standen den Konservativen gegenüber.² Auch von der damaligen gesamteuropäischen Wirtschaftskrise blieb die Schweiz nicht verschont.³ Während aber gerade die ärmeren Gebiete meistens konservativ und katholisch ausgerichtet waren, waren die reicheren industriellen Gebiete meistens liberal oder radikal und reformiert.⁴ Im Verlaufe dieses Konflikts entdeckten vor allem die katholische Elite, aber auch manche ihrer Gegner

die Religion als nützliches Instrument, den eigenen Anspruch zu untermauern und die Gegner zu diffamieren.⁵ Und spätestens als 1841 im Zuge des Aargauer Klosterstreits radikale Politiker alle Klöster auflösen wollten, weil sie diese als fortschrittsfeindlich betrachteten, konfessionalisierte sich der Konflikt zusehends und mündete schliesslich in den Sonderbundskrieg von 1847 bis 1848.⁶

Dabei stand der Sonderbund, ein Bündnis von sieben katholischen Kantonen (Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug, Freiburg und Wallis), 15 hauptsächlich reformierten Kantonen gegenüber.⁷ Die katholischen Kantone verloren den Krieg, was zur Folge hatte, dass nun sowohl durch militärischen Druck als auch vereinzelt mittels Wahlmanipulation die Schweiz erstmals eine Bundesverfassung erhielt.⁸ Ein Vorhaben, dessen friedliche Durchsetzung auf demokratischem Weg einige Jahre zuvor noch am konservativen Widerstand gescheitert war.⁹ Zudem mussten die ehemaligen Sonderbundskantone die Kriegskosten tragen und ihren politischen Führern drohte wegen Landesverrat die Todesstrafe.¹⁰

Eine weitere Folge der Niederlage war die Zerstörung des gesamten katholischen Vereins- und Parteilebens auf eidgenössischer, wie auch auf kantonaler Ebene. Mit Ausnahme des bereits 1841 gegründeten Schweizerischen Studentenvereins überlebte keine religiöse oder politische katholische Organisation.¹¹ Die Katholiken bekamen die Übermacht der liberalen Reformierten auch sonst stark zu spüren. Kirchentreue Katholiken waren weder in der bundesstaatlichen Exekutive, Legislative oder Judikative, noch in höheren Positionen in der Staatsverwaltung oder der Armee vertreten. Auch in den Spitzenpositionen der Wirtschaft und der Kultur waren sie untervertreten. Dazu kamen diskriminierende Artikel in der Verfassung des neu errichteten Bundesstaates: Den Kantonen wurde gestattet, von sich aus Klöster aufzuheben, und den Mitgliedern des Jesuitenordens wurde jegliches Mitwirken in Kirche und Staat untersagt.¹² Diese Bestimmungen wurden mit der Verfassungsrevision von 1874 noch verschärft, als die Neuerrichtung und die Wiederherstellung aufgehobener religiöser Orden verboten wurden. Neu kam auch der sogenannte Bistumsartikel dazu, der vorsah, dass Bistümer nur mit Genehmigung des Bundes errichtet werden dürfen.¹³ Dies alles hatte zur Folge, dass die Übermacht der Liberalen über die Konservativen auch als ein demütigender Sieg der Reformierten über die Katholiken empfunden wurde.

Nach dem Krieg strebten die konservativen Katholiken deshalb als Erstes danach, die zuvor verlorene Macht in den katholischen Kantonen zurückzuerobern. Katholiken aus der ganzen Schweiz zogen sich in Gebiete zurück, in denen sie die Mehrheit hatten, und begannen, ein neues Presse- und Vereinswesen aufzubauen.¹⁴ Beschleunigt wurden diese Bestrebungen vor allem nach 1870, als das Erste Vatikanische Konzil die Unfehlbarkeit des Papstes zum Dogma erhob, und der Kulturkampf seinen Höhepunkt erreichte. Es wurden nationale Vereine und erste Parteien gegründet, und es kam zu vielen Zeitungs-

gründungen: 1871 *La Liberté* in Freiburg und das *Vaterland* in Luzern, 1873 das *Basler Volksblatt*, 1874 *Die Ostschweiz* in St. Gallen und viele andere.¹⁵

Resigniert von der Unterdrückung im eigenen Land suchten viele Katholiken auch vermehrt Zuflucht und Unterstützung in der Kirche. Im von grösstenteils Reformierten dominierten Bundesstaat bot die Macht des Papstes einen schützenden Rückhalt. Die meisten Katholiken stellten sich geschlossen hinter Rom, und das kirchlich-religiöse Leben blühte auf. Die tägliche Messe mit häufiger Eucharistie bürgerte sich ein und Prozessionen, Wallfahrten, Heiligenfeste und besonders auch die Marienverehrung erlebten einen grossen Aufschwung.¹⁶ Diese Abschottung der Katholiken in einer eigenen Subgesellschaft hatte jedoch zur Folge, dass sie als «Ultramontanisten» und «unzuverlässige Patrioten» stigmatisiert wurden.¹⁷

Erst allmählich gewannen die Katholiken einen Teil der politischen Macht zurück und erstarkten auch auf nationaler Ebene. 1892 wurde Josef Zemp als erster Katholisch-Konservativer (heute *CVP*) in den Bundesrat gewählt, der bis dahin ausschliesslich von Liberalen (heute *FDP/Die Liberalen*) besetzt war. Einen zweiten Bundesrat erhielt die katholische Partei 1919 und im darauffolgenden Jahr begann die Schweiz auch wieder diplomatische Beziehungen mit dem Vatikan aufzunehmen, die 1873 infolge des Kulturkampfes vollends zum Erliegen gekommen waren.¹⁸

Neben diesen politischen Entwicklungen verdichtete sich auch das Netzwerk der katholischen Organisationen weiter: Für die Zeit von 1920 bis 1950 spricht Urs Altermatt von einer «Blütezeit des katholischen Milieus», denn die katholische Subgesellschaft war nie derart durchstrukturiert.¹⁹ Das Leben der Katholiken – von der Schule bis zum Eintritt ins Erwachsenenalter und darüber hinaus – verlief in geordneten Bahnen: Es gab für jede Gesellschaftsschicht und für jede Arbeits- und Freizeitbeschäftigung eine grosse Anzahl von Organisationen, in denen man sich betätigen konnte, oder die einem beratend zur Seite standen. So war es kein Einzelfall, wenn ein Katholik oder eine Katholikin in einem katholischen Spital geboren wurde, von der Volksschule bis zur Universität katholische Schulen besuchte, sich hinsichtlich der Arbeit durch einen katholischen Gesellen-, Lehrer-, Mütter-, Arbeiter- oder Arbeiterinnenverein vertreten liess und auch die Freizeit in einem katholischen Verein verbrachte. Von denen gab es zahlreiche, wie etwa den katholischen Jungmännerverein, den Mädchenschutzverein, die Jungfrauenkongregation wie auch katholische Turnvereine, Männerchöre oder Hochschulvereine. Eingekauft wurde in katholischen Geschäften, das Geld legte man bei einer katholischen Sparkasse an und versichert war man bei einer katholischen Krankenkasse. Schliesslich wählte man die katholische Partei und las katholische Zeitungen und Zeitschriften.²⁰

In diesem Milieu entstand die katholische Filmarbeit, und deren gesellschaftliche Bedeutung lässt sich nur auf diesem Hintergrund verstehen. Auch die

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

Aussagen ihrer Vertreter in den hier behandelten Zeitschriften, jedenfalls in ihrer früheren Phase, lassen sich nur mit Bezug auf die katholische Subgesellschaft sinnvoll interpretieren.

Die ersten Kinojahre

Bereits in den ersten Jahren nach der Entstehung des Films begannen einzelne katholische Persönlichkeiten, sich dem neuen Medium auf konstruktive Weise zu nähern. In der Schweiz wird hierbei auf die Jugendarbeit von Abbé Joye in Basel verwiesen.²¹ Der Jesuit Joseph Joye (1852–1919)²² soll bereits 1902 damit begonnen haben, Kindern und Jugendlichen anlässlich der Sonntagsschule Filme vorzuführen und diese zu kommentieren. Damit legte er den Grundstein für das erste Kino in Basel und damit für eines der ersten festen Kinos der Schweiz überhaupt.²³ Abgesehen von dieser Ausnahmeerscheinung begegnete die Mehrzahl der Katholiken dem neuen Phänomen Film jedoch gleich wie die meisten Bürger der damaligen Zeit: mit Misstrauen.

Zunächst kannte man den Film in der Schweiz hauptsächlich als Attraktion auf Jahrmärkten und bei Wandervorstellungen. Aber schon bald begannen fest eingerichtete Kinos ihre Türen zu öffnen, und ihre Zahl nahm rasant zu: In Deutschland gab es im Jahr 1900 erst zwei Kinotheater. 1910 waren es schon 480, und 1913 bereits 3000.²⁴ Die Geschwindigkeit der Entwicklung dürfte in der Schweiz ähnlich ausgesehen haben, denn bereits 1911, ein Jahr nach Berlin und New York, hatten auch die grössten Schweizer Städte Altersbeschränkungen erlassen.²⁵ Doch mit der Zahl der Kinos wuchsen auch die Bedenken, und die Zeitungen nahmen diese dankbar auf. In den konservativen *Oltner Nachrichten* konnte man 1911 von «Volksverdummungsstätten» und einer «Filmseuche» lesen. Als problematisch galt vor allem, dass viele Filme Erotik und Gewalt zeigten, oder wie es 1912 das *Aargauer Volksblatt* formulierte, dass diese «Grossstadtpest» «die Scham ertöten und das Verbrechen verherrlichen» würde.²⁶

Es war jedoch nicht so, dass die Themen des Kinos durchwegs unmoralischer gewesen wären als die der etablierten Theater. Die Verfilmung von einzelnen Szenen der Klassiker der Literatur und des Theaters erfreute sich sogar grosser Beliebtheit. Neu war, dass der Film wie kein anderes Medium zuvor die unterschiedlichsten sozialen Schichten gleichermassen anzusprechen vermochte. Geschichten, die man früher nur durch das Lesen oder den teuren Besuch im Theater kennen lernen konnte, zogen nun in kürzester Zeit tausende von Zuschauern unterschiedlichster Herkunft in ihren Bann.²⁷ Dass auch die sozial niedrig gestellten und für leicht manipulierbar gehaltenen «Massen» das Kino besuchten, erregte besonderen Anstoss:

Aber nicht bloss die wohlhabenden Leute besuchen die Kinovorstellungen, auch gar viele sauer verdiente Arbeiterbatzen fliessen in die Kinokasse. Wir hörten erst vor wenigen Tagen über Lohnarbeiter erzählen, die am Abend selbst regelmässig das Kinematographenhaus aufsuchen. Wenn diese Leute das also verschleuderte Geld in die Sparbüchse legen wollten, wie würden sie am Ende des Jahres wirtschaftlich und seelisch eine viel bessere Bilanz haben! (*Aargauer Volksblatt* 1912)²⁸

Tatsächlich begann das Kino zu einer der beliebtesten Freizeitaktivitäten auch von ärmeren Schichten zu werden. Kinos hatten häufig den ganzen Tag über geöffnet, und obwohl eine einzelne Vorstellung oft nur etwa fünf Minuten dauerte, blieben viele länger sitzen, und manche verbrachten im Kinosaal einen grossen Teil ihrer Freizeit. Sie nahmen eine Kleinigkeit zu sich, stillten im hinteren Teil des verdunkelten Raumes das Baby oder entspannten einfach nur ihre Füsse. Man musste sich dafür nicht herausputzen und konnte sich für sehr wenig Geld einige Stunden zerstreuen.²⁹ Ein Artikel der *Neuen Zürcher Zeitung* von 1916 fasst diesen Aspekt folgendermassen zusammen:

In Zürich besitzen wir zurzeit zwölf Kinotheater mit rund 3000 Sitzplätzen [...] Täglich besuchen Zürichs Kinotheater rund 6000 bis 7000 Personen. Die Gründe zu diesem grossen Besuch sind das kleine Eintrittsgeld, mit dem kein anderes Theater konkurrieren kann, dass man an keine Zeit gebunden ist und sich nicht auf den Besuch vorbereiten muss.³⁰

Sehr bald entstand die Befürchtung, dass das Kino Gewalttaten und Vulgarität nicht nur darstellt, sondern effektiv fördern würde. Man glaubte damals, einen schädlichen Einfluss des Kinos auf die Psyche feststellen zu können. Besonders die «breite Masse» und die noch form- und verführbaren Geister der Jugendlichen hielt man für gefährdet. Die Jugend währte man in Gefahr, durch regelmässigen Kinobesuch zu verrohen. Ähnlich wie heute manchmal versucht wird, Gewalttaten Jugendlicher mit dem Konsum von Computerspielen zu erklären, sah man in den 10er und 20er Jahren im Kino den Grund für solche Missstände. Das folgende Zitat gibt diese damals weit verbreiteten Befürchtungen treffend wieder:

Die Darbietungen selbst haben naturgemäss den Hauptzweck, möglichste Spannung und Effekt zu erzielen. [...] Da kann es nicht wunder nehmen, wenn exzentrische Menschen solche Vorführungen dann im *praktischen Leben verwirklichen*. (*Reichspost* 1912)³¹

Es kursierten Berichte, wie Jugendbanden von Filmen zu Einbruch und Überfall angeleitet wurden, und wie andere sich selbst töteten oder andere gefährliche oder unerwünschte Dinge taten, genau so, wie sie es am Tag zuvor im Kino gesehen hatten. Als Beispiele solcher Berichte dienen die beiden folgenden Geständnisse «gefallener» Mädchen:

Mit 16 Jahren besuchte ich zwei Monate mehrere Male in der Woche das Kino. Ich sah dort Liebesromane, die nicht alle schlecht waren. Doch meine Phantasie arbeitete das Geschehene weiter aus und trieb mich, Gleiches zu tun. Ich kam ganz auf die schlechte Bahn. Selbst zum Dieb wurde ich, um das zu können, was ich im Kino gesehen hatte.³²

Ich besuchte den Film «Das Großstadtmädel». Dort sah man wie ein Mädchen allmählich zur Dirne wurde. Ich bekam Freude an einem solchen Leben, besuchte immer wieder ähnliche Vorstellungen und kam zur Gewerbsunzucht. Jetzt bin ich tief unglücklich.³³

Die Kinoreformbewegung

Besorgte Bürger sahen in der Entwicklung des Kinos eine Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung. Die Zahl der Kinotheater stieg jedoch weiter an, und es wurde offensichtlich, dass man die Kinos nicht wieder los würde. Gleichzeitig verbreitete sich aber auch immer mehr die Vorstellung, dass das Kino zur Vermittlung von Werten eingesetzt werden könnte. Dazu schrieb die *Neue Zürcher Zeitung* im Jahr 1916:

Immerhin besteht die Hoffnung, dass die Entwicklung dieser jungen Erfindung uns bald ein Bildungsmittel wird, das besser als jedes andere auf die jungen Seelen einzuwirken die Macht hat, und von diesem Gesichtspunkt aus sollte der Kinematographie mehr Beachtung geschenkt werden.³⁴

Man hörte auf, das Kino nur zu bekämpfen, und bemühte sich stattdessen darum, es zu verbessern: Es entstand die Kinoreformbewegung. Unter diesem Sammelbegriff werden die vielen unabhängigen Bestrebungen von Juristen, Pädagogen, Politikern und kirchlichen Vertretern bis in die 20er Jahre zusammengefasst, unmoralische und qualitativ schlechte Filme zu bekämpfen und stattdessen die Produktion von «guten Filmen» zu fördern, die sich sowohl durch lehrreiche und moralisch bildende Inhalte als auch durch eine hochstehende Ästhetik auszeichnen sollten.³⁵

Indem die Diskussion über das Kino als eine grundsätzliche Gefahr mehr und mehr aus der Öffentlichkeit verschwand, und der Film stattdessen immer mehr als Massenbeeinflussungsmittel erkannt wurde, wandelte sich der «Kampf gegen den Kino» (*Aargauer Volksblatt* 1912)³⁶ zu einem Kampf *um* das Kino.

Auch viele führende Katholiken waren regelmässige Kinobesucher und Filmliebhaber geworden und in Deutschland begann, im Gegensatz zur Schweiz, bereits sehr früh eine intensive katholische Filmarbeit: 1909 rief der *Volksverein für das katholische Deutschland* die *Lichtbilderei GmbH* ins Leben, die 1911 damit begann, Filme zu verleihen, ab 1912 eine Filmzeitschrift herausgab und mithalf, kommunale Kinos zu gründen.³⁷ Zudem gründeten die *Süddeutschen*

Katholischen Arbeitervereine 1912 einen Filmverleih, die spätere *Leofilm AG*. Diese begann 1917 als erste deutsche katholische Organisation eigene Filme herzustellen. Für den Zeitraum von 1917 bis 1933 listet Heiner Schmitt 77 in Deutschland produzierte katholische Filme auf.³⁸ Selbst die deutschen katholischen Jugendverbände hatten 1920 mit der *Stella-Lichtspielgesellschaft* ein Verleihinstitut, das bereits 1921 über sieben ortsfeste Kinos besass.³⁹

In der Schweiz setzte die Kinoreformbewegung später, in einem bescheidenen Rahmen und anfänglich mit verhältnismässig geringer katholischer Mitwirkung ein. 1919 entstand die *Schweizerische Kommission für Kinoreform* und 1921 das *Schweizer Schul- und Volkskino*, in deren Vorständen auch der *SKVV*, die nationale Dachorganisation des katholischen Vereinswesens, mit mehreren Delegierten vertreten war. Diese Organisationen verschrieben sich nicht nur der «Bekämpfung schlechter Filme durch Wort und Schrift», sondern sie versuchten, dies vor allem durch eine Förderung des «guten Films» zu erreichen. Sie hatten einen eigenen Filmverleih, lieferten zu den Filmen vorab verfasste Vorträge, berieten die Vorführer beim Gerätekauf und bei der Bedienung und errichteten ihre eigenen Wanderkinos.⁴⁰ In den 20er und 30er Jahren entstanden in der Schweiz eine Reihe solcher filmreformerischer Vereine. Zu den wichtigsten gehörten die *Filmgilde Zürich* (gegründet 1938) und die noch heute existierende *Filmstelle* der ETH (gegründet 1922), die damals mit der Förderung lehrreicher Filme einen Beitrag zur Kinoreform leisten wollte.⁴¹

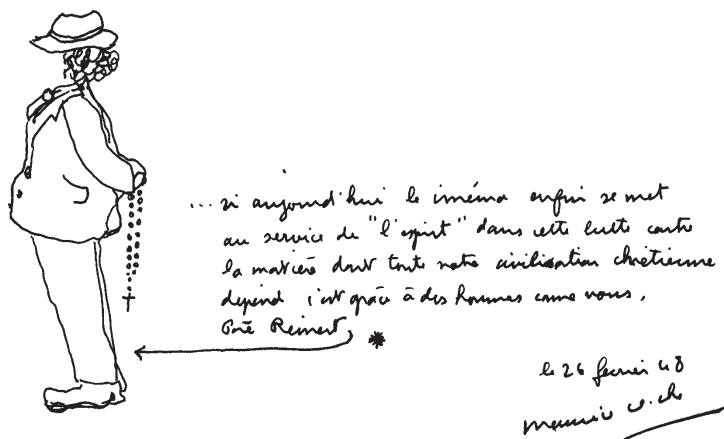


Abb. 3: Karikatur und Widmung von Maurice Cloche (*MONSIEUR VINCENT*, F 1947), der die reformerischen Absichten der katholischen Filmarbeit lobt. Die Widmung lautet: «... si aujourd'hui le cinéma enfin se met au service de «l'esprit» dans cette lutte contre la matière dont toute notre civilisation chrétienne dépend, c'est grâce à des personnes comme vous, Père Reinert, le 26 février 1948 Maurice Cloche». Übersetzung: «... wenn sich heute das Kino in diesem Kampf gegen die Materie, von der unsere christliche Zivilisation abhängt, endlich in den Dienst des «Geistes» stellt, dann geschieht dies dank Personen wie Ihnen, Pater Reinert». Charles Reinert Autogrammbuch, S. 31.

Erste Bemühungen zur Einrichtung einer Filmstelle

Die Schweizer Katholiken hatten mit Alphons Hättenschwiller einen ernsthaften Befürworter der Kinoreform. Der langjährige Generalsekretär und Direktor der Zentralstelle des SKVV rief seit den 20er Jahren immer wieder energisch dazu auf, sich für eine katholische Filmarbeit einzusetzen.⁴² Der SKVV hatte zwar bereits seit 1907, drei Jahre nach seiner Gründung, eine *Sektion zum Schutze der Sittlichkeit* mit einer *Spezialsektion für Schaustellungen einschliesslich der Kinematographie*, diese soll sich aber vor allem mit der Ausarbeitung von Vorschlägen für Gesetzesreformen beschäftigt haben.⁴³ Bis es schliesslich zu einer festeingerichteten und dauerhaften Filmstelle kam, die sich um den katholischen Filmbesucher kümmerte, waren mehrere Anläufe über viele Jahre nötig.

1927 wurde anlässlich einer Veranstaltung mit dem Namen «Jugendpflegerkurs» in Zug mit der Planung einer ersten *Filmberatungsstelle des SKVV* begonnen und 1928 wurde die Stelle offiziell gegründet.⁴⁴ Zum Leiter wurde der «bewährte und praktische Kinofachmann» Vikar Franz Egli gewählt. Dieser machte sich daran, eine Reihe von auf dem Markt erhältlichen Filmen zu prüfen, und veröffentlichte daraufhin eine Liste von Filmen, die für die in der Zwischenzeit entstandenen Pfarrei- und Vereinskinos «spielbar» waren. Dies blieb jedoch die einzige Arbeit dieser Filmberatungsstelle, denn Egli gab kurz darauf seinen Rücktritt bekannt, wodurch diese Bestrebungen wieder einschließen.⁴⁵

Einen neuen Impuls brachte das *Internationale Katholische Filmbüro (OCIC)*, das 1928 anlässlich eines Kongresses der *Union Internationale der Ligues Féminines Catholiques* in Den Haag gegründet wurde.⁴⁶ Das OCIC hatte die Aufgabe, als Dachorganisation die einzelnen nationalen katholischen Filmorganisationen zu unterstützen.⁴⁷ An dem von ihm durchgeführten *2. Internationalen katholischen Filmkongress* im Juni 1929 in München wurde dazu aufgerufen, in allen Ländern ein nationales Filmkomitee zu gründen.⁴⁸ Ein Hinweis auf den grossen Einfluss des OCIC auf die internationale katholische Filmarbeit ist der Umstand, dass zu jener Zeit in mehreren Ländern Filmbüros eingerichtet wurden: 1928 in Belgien, 1929 in den Niederlanden, 1934 in England und Frankreich.⁴⁹

Das OCIC war jedoch nicht der primäre Beweggrund für die weiteren Entwicklungen in der Schweiz, denn erst 1930, nachdem in Paris ein weiterer katholischer Film- und Radiokongress stattgefunden hatte, beschlossen auch die Schweizer Katholiken, eine *Kommission für Film, Radio und Schallplatte* zu gründen, aus der sich 1931 die *Filmkommission* abgespaltete.⁵⁰ Als Präsident dieser Kommission wurde Abbé H. Carlier, Direktor der westschweizerischen Wochenzeitung *Echo illustré*, gewählt. Aus einem Bericht in den *Volksvereins-Annalen* von 1930 geht hervor, dass der Anstoss für die Kommission von besagtem Kongress in Paris ausgegangen war.⁵¹

Das Hauptziel der neu gegründeten *Filmkommission* war der Zusammenschluss aller katholischen Vereins- und Pfarreikinos unter einem Dachverband.⁵² Der Grund dafür war die 1927 beginnende Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm. Besonders in der Westschweiz waren in der Zwischenzeit viele Pfarrei- und Vereinskinos entstanden, die vom SKVV Unterstützung forderten, um die technische Umstellung zum sich schnell verbreitenden Tonfilm zu meistern.⁵³ Die geplante Dachorganisation kam jedoch nicht zustande, und die Arbeit der *Filmkommission* beschränkte sich stattdessen auf die Durchführung einiger Tagungen.⁵⁴ Denn wie vor ihm Franz Egli gab auch Abbé H. Carlier seinen Rücktritt bekannt, womit auch diese Bestrebungen der katholischen Filmarbeit wieder einschliefen.⁵⁵

Erst die neugegründete *Filmkommission* von 1935 in Zürich hatte Bestand. Die Leitung übernahm diesmal Rechtsanwalt Armin Egli aus St. Gallen.⁵⁶ Ein wichtiger Grund für ihr Fortbestehen war die bereits 1930 in Belgien gegründete internationale Filmdokumentations- und Presseagentur *DOCIP*. Diese warb für eine einheitliche moralische Klassifizierung der Filme und lieferte deshalb den nationalen Filmbüros fertige Filmbesprechungen.⁵⁷ Durch den Kontakt mit der *DOCIP* wurde den Vertretern der Schweizer *Filmkommission* bewusst, «um welche Schrittlängen uns die Katholiken anderer Länder, hauptsächlich Belgiens, im Kampf gegen den schlechten und für den guten Film voraus sind»⁵⁸. Die Filmarbeit wurde nun also wieder aufgenommen und mit Hilfe der *DOCIP* konnten viele Filme klassifiziert werden, um den katholischen Vereinskinos ihre Auswahl zu erleichtern.⁵⁹

Neben der Betreuung der Pfarreikinos war aber neu das Augenmerk auch auf das «Film-Press-Problem» gerichtet. Dazu schrieb Alphons Hättenschwiler:

Durch das Mittel der einwandfreien Film-Kritik, der Film-Belehrung und der konsequenten Film-Inseratenzensur erlangt man mit der Zeit das Vertrauen des filminteressierten, katholischen Zeitungslesers, der sich durch eine solche Film-Orientierung dann führen lässt. Von selber werden alsbald die Film-Verleiher und die Film-Produzenten die schlecht besuchten Filme ausschalten und die geförderten und bevorzugten auf den Markt und in die Lichtspieltheater hinein bringen.⁶⁰

Um dieses Ziel in Angriff zu nehmen, gründete die *Filmkommission* nach einem Vortrag, den Felix Morlion, der Leiter des belgischen Filmbüros 1935 in Zürich gehalten hatte, eine eigene Film-Pressestelle.⁶¹ Auch wenn das oben zitierte Vorhaben heute naiv anmutet, muss betont werden, dass genau dieser erhoffte Einfluss auf die Filmproduktion zur ungefähr gleichen Zeit in den USA verwirklicht wurde, und von dort aus die katholische Filmarbeit anderer Länder inspirierte. Um die weiteren filmreformerischen Bestrebungen der Schweizer Katholiken verstehen zu können, muss deshalb zuerst ein Blick auf die Erfolge der katholischen Filmarbeit in den USA geworfen werden.

Das Vorbild USA

Als es bereits nach der Eröffnung der ersten fest eingerichteten Kinos in den USA Rufe nach einer staatlichen Filmzensur gab, hofften Hollywoods Produzenten diesen Bestrebungen dadurch zuvorzukommen, indem sie in Zusammenarbeit mit den Kirchen eine eigene, dafür weniger einschränkende Zensurstelle einrichten würden. Wenn in ihren eigenen Zensurstellen bereits verschiedene religiöse und sozial engagierte Personen vertreten wären, so die Idee, müsste eine staatliche Zensurstelle überflüssig erscheinen. Von der Zusammenarbeit mit den Kirchen erhoffte man sich ausserdem kommerzielle Vorteile. Aus diesen Gründen wurde bereits im März 1909 in New York das *National Board of Censorship of Motion Pictures* gegründet.⁶² Das Wort «Censorship» im Namen wurde 1916 durch das weniger restriktiv klingende «Review» ersetzt, und die von dieser Stelle klassifizierten Filme schmückten sich mit dem Etikett «Passed by the National Board of Review».⁶³

1921 ging Hollywood noch einen Schritt weiter: Acht führende Regisseure der *Motion Pictures Producers' Association MPPA*, eines Gremiums der grössten Filmproduktionsfirmen, einigten sich auf eine Liste von Punkten, die sie in ihren Filmen zu unterlassen hätten, die sogenannten «Thirteen Points». 1922 ernannte die *MPPA* Will Hays zum Präsidenten. Hays war ein Ältester in der Presbyterian Church und erhielt diesen Posten unter anderem wegen seinen guten Beziehungen zu anderen protestantischen Kirchen. Da diese aber zu den entschlossensten Gegnern der *MPPA* gehörten und sich für eine staatliche Zensur einsetzten, arbeitete Hays hauptsächlich mit katholischen Organisationen zusammen. Von diesen liess er sich bei der Zensur beraten, und sie übernahmen dafür die neu geschnittenen Filme in die von ihnen veröffentlichten Film-Empfehlungslisten. Ausserdem setzten sie sich in der katholischen Presse gegen eine staatliche Zensur ein.⁶⁴

Als 1927 die Ära des Tonfilms begann, ersetzte Hays die «Thirteen Points» durch die «Don'ts and Be Carefuls», die den neuen verbalen Herausforderungen angepasst waren.⁶⁵ 1930 wurden diese wiederum durch den von katholischen Vertretern entwickelten und von Hays ergänzten «Production Code» (oft auch «Hays-Code» genannt) ersetzt.⁶⁶ Trotz allen gegenseitigen Abmachungen und Versprechungen hielt sich Hollywood nur sporadisch an diese Vorschriften. Dies führte dazu, dass im Frühling 1934 die von katholischen Laien und Bischöfen gegründete *Legion of Decency* zum Boykott gegen die Filmindustrie aufrief.

Bereits im Juni desselben Jahres hatten zwischen neun und elf Millionen amerikanische Katholiken Gelöbnisse unterschrieben, die von der *Legion of Decency* vorbereitet worden waren. Dabei verbürgten sie sich, «allen Filmen fern zu bleiben, ausser denen, die nicht gegen den Anstand und die christliche Moral verstossen»⁶⁷. Aber nicht nur Katholiken, sondern auch Protestanten und andere

Religionsgemeinschaften schlossen sich dem Kampf gegen das Kino an. Der Boykott übte einen bedrohlichen ökonomischen Druck auf die Filmindustrie aus. Denn diese spürten die Auswirkungen der Depression, die vom Börsencrash von 1929 und der damit verbundenen Weltwirtschaftskrise ausgelöst worden war. Als sich nun immer mehr Leute keine Tickets mehr leisten konnten und viele Kinos ihren Betrieb einstellen mussten, begannen auch die grössten Produktionsfirmen rote Zahlen zu schreiben. Hollywood musste also schnell reagieren: Die *MPPA* ernannte Joseph I. Breen, einen der Initianten der *Legion of Decency*, zum neuen Leiter des Production-Code-Büros in Hollywood. Dieser brachte die Präsidenten aller grossen Produktionsfirmen dazu, sich zu verbürgen, keine Filme zu veröffentlichen, die nicht zuvor entweder von seinem Büro in Hollywood oder von dem von Hays in New York genehmigt worden waren. Im Falle des Nichteinhaltens hätten sie eine Strafe von 25'000 Dollar zu bezahlen. Dieses konsequente Vorgehen der Filmproduzenten stimmte die «Legion des Anstandes» gnädig, und sie hob bereits Ende Juni den Boykott wieder auf. Auch protestantische und andere Gruppierungen willigten ein, Hollywood eine weitere Chance zu geben. Den erlangten Einfluss auf die Filmindustrie gaben die amerikanischen Katholiken aber nicht so rasch wieder aus der Hand.⁶⁸

Im Februar 1936 begann die *Legion* Filmlisten zu publizieren, in denen sie alle Filme aufgrund ihrer moralischen Verwerflichkeit klassifizierte. Die Liste reichte von *Class A-1, Morally unobjectionable for general patronage* bis *Class C, Condemned*. Von 1936 bis 1943 erhielt jedoch kein einziger Film ein *C*. Ein Grund dafür war, dass viele Produzenten sich entschieden, den Film erneut zu schneiden, um eine bessere Klassifizierung zu erreichen. Bis 1949 bekamen höchstens 2 Prozent der jährlich klassifizierten Filme ein *C*. Von 1962 bis 1966 stieg der Anteil gänzlich abgelehnter Filme auf mindestens 5 Prozent pro Jahr, was auf den sinkenden Einfluss der *Legion* ab den 60er Jahren zurückzuführen sein dürfte. Ausländische Filme, deren Produzenten die Filme nicht von den amerikanischen Production-Code-Büros absegnen liessen, ernteten regelmässig ein *C*, doch war ihr Marktanteil äusserst gering.⁶⁹ Das Klassifizierungssystem blieb all die Jahre hindurch praktisch dasselbe und wurde später von den katholischen Filmzeitschriften anderer Länder übernommen, in ähnlicher Weise auch in der Schweiz.

Es muss betont werden, dass die *Legion of Decency* nie über politische Rechte oder Macht verfügte, ihre Belange durchzusetzen. Ihre einzige Macht beruhte auf der ökonomischen Verwundbarkeit der Produktionsfirmen bedingt durch die von der *Legion* publizierten Filmlisten. Es kam nicht selten vor, dass Filme stärker geschnitten wurden, als vom Büro gefordert, nur um eine höhere Klassifizierung zu erreichen, und damit in den Filmlisten besser platziert zu werden. Diesen enormen Einfluss auf die amerikanische Filmindustrie konnten die Production-Code-Büros bis Ende der 60er Jahre halten.⁷⁰ Spätestens mit der Würdigung der *Legion of Decency* durch den Papst wurde das amerikanische Modell

zum Vorbild für die katholische Filmarbeit anderer Länder. Was in Amerika so gut funktioniert hatte, schien auch andernorts möglich zu sein. Beeindruckt von den Erfolgen der amerikanischen Katholiken gegen die Filmindustrie verfasste Pius XI. 1936 die Enzyklika *Vigilanti Cura*. In der Enzyklika dankt der Papst den amerikanischen Katholiken für diesen «Heiligen Kreuzzug».⁷¹ Da es heute kein stärkeres Mittel als das Kino gäbe, um die Massen zu beeinflussen, sei es notwendig, «dass sich die Filmkunst zu der Höhe des christlichen Gewissens erhebe und dass sie sich befreie von herabwürdigender und zersetzender Effekthascherei».⁷² Er forderte, «dass der Film nicht ferner eine Schule der Verführung sei, sondern dass er sich umgestalte in ein wertvolles Mittel der Erziehung und der Erhebung der Menschheit»⁷³. Und wie das geschehen soll, dafür gab der Papst klare Anweisungen: Nach amerikanischem Vorbild sollten alle Gläubigen das Versprechen abgeben, niemals einen Film zu schauen, der «Glaube und Sitte des Christentums beleidigt»⁷⁴. Damit dies aber möglich wäre, müsste das Volk darüber informiert werden, «welche Filme erlaubt sind für alle, welche nur mit Vorbehalt, welche schädlich oder positiv schlecht sind»⁷⁵. Deshalb rief Pius XI. die Bischöfe aller Länder auf, mit Hilfe von engagierten Laien, permanente Filmämter zu schaffen, deren Leiter nicht nur moralisch gefestigt, sondern auch mit der Filmtechnik vertraut sein sollten. Diese sollten die Pfarreikinos betreuen, die Filme klassifizieren und die Filmlisten veröffentlichen.

Reorganisation und erste Zeitschriften

Die Enzyklika *Vigilanti Cura*, die in den Quellen oft nur «Filmenzyklika» genannt wird, gab auch in der Schweiz den Anstoss dazu, die Filmarbeit zu reorganisieren: 1938 wurde an einer Sitzung der *Filmkommission* die Neugründung des Filmbüros mit Sitz in Luzern beschlossen. In Zusammenarbeit mit dem *Schweizerischen Katholischen Jungmannschaftsverband* (heute *SKJV*) wurde das *Filmbüro des SKVV* eingerichtet. Zum Leiter des Filmbüros und gleichzeitig zum neuen Präsidenten der *Filmkommission* wurde der damals als Jugendseelsorger tätige, später mit den «Trotzli»-Jugendbüchern bekannt gewordene Josef Konrad Scheuber gewählt. Im Umfeld der katholischen Filmarbeit war Scheuber damals bereits aufgefallen, weil er 1936 mit *WALDBUBEN* den vermutlich ersten katholischen Spielfilm der Schweiz gedreht hatte.⁷⁶ Zum ersten Mal wurde nun eigens für die Filmarbeit ein Büro gemietet, und mit Roland Marchetti ein «Filmsekretär» mit einem festen Gehalt angestellt.⁷⁷ Die nötigen Mittel dazu wurden zu einem nicht unerheblichen Teil vom schweizerischen Episkopat übernommen, das nun, aufgefordert von der Enzyklika, sich zum ersten Mal an der Filmarbeit beteiligte – wenn auch nur finanziell.⁷⁸ Die Organisation und Leitung des Filmbüros blieb in den Händen der *Filmkommission des SKVV*.

Obwohl der Papst die Wichtigkeit der Filmpressarbeit betont hatte, kümmerte sich auch das neue Filmbüro zunächst weiterhin um die Betreuung der Pfarreikinos. Denn während sich die Filmpressarbeit vor allem auf Filme konzentrierte, die in den grossen weltlichen Kinos liefen, richteten sich die Pfarreikinos meistens an jugendliche Katholiken, die es für die eigene Sache zu überzeugen galt:

Mit dem Pfarr- und Vereinskino stellen wir das wichtigste Massenbeeinflussungsmittel in unseren Weltanschauungskampf. Der Film hilft verlorene Massen zurückgewinnen. Er vermag aber auch wie kein anderes Propagandamittel die wiedergewonnenen Massen zu beeinflussen. Was oft Hunderte von Predigten und Vorträgen nicht erreichen, gelingt dem Film nicht selten aufs erste Mal.⁷⁹

So konnte man in einer Ausgabe von *Unser Pfarr- und Vereinskino* (Abb. 4) lesen. Diese Zeitschrift erschien ab Oktober 1938 als Beilage in *Die Führung*, dem neuen offiziellen Organ des SKVV. In *Unser Pfarr- und Vereinskino* erschienen vor allem Besprechungen von geeigneten Filmen mit technischen Angaben, Details zum Verleih und Tipps, für welche Art von Publikum der jeweilige Film geeignet sei. Daneben wurde häufig ein kurzer Artikel mit kinotechnischem Inhalt (zum Beispiel zum Schmalformat) abgedruckt, oder es wurde Fachliteratur zum Vorführen von Filmen vorgestellt.⁸⁰

Um der Forderung des Papstes nach einer katholischen Filmpressarbeit nachzukommen, wurde in *Unser Pfarr- und Vereinskino* auch damit begonnen, sogenannte «Zensurnoten» und Besprechungen aktueller Kinofilme zu publizieren. Diese reichten von «einwandfreie Filme» (Zensurnoten 1 bis 3b) über «schädliche Filme» (4 bis 4b) zu «schlechte Filme» (5 bis 6).⁸¹ Besprechungen



Abb. 4: Titelseite der Zeitschrift *Unser Pfarr- und Vereinskino* (erste Ausgabe vom Christkönigsfest (damals im Oktober) 1938).

liessen sich damals indes nur zu «einwandfreien» Filmen finden. Im Gegensatz zur später wichtigen Zeitschrift *Der Filmberater* gab es in *Unser Pfarr- und Vereinskino* zusätzlich noch je eine Ziffer zum «Kunstwert» und zur «Zugkraft» der Filme. Die Klassifizierung des «Kunstwertes» reichte von «A geschmacklos, minderwertig, kitschig» zu «F vollendetes Meisterwerk». Die «Zugkraft» gab an, wie gut der Film bei den verschiedenen Besuchergattungen ankommen würde. Das Kinopublikum wurde in «Volk», «Jugend», «gebildete Kreise» und «Liebhaber» eingeteilt. Die Erfolgsaussichten reichten von «a langweilig, Misserfolg» bis «f ausserordentlicher Erfolg».

Der Sinn dieser Bewertungen war nicht bloss die Unterstützung der katholischen Kinos, sondern immer auch die tatsächliche Bekämpfung «schlechter» Filme:

Die Feststellung, welche Filme aus erzieherisch-sittlichen, künstlerischen oder kassatechnischen Gründen nicht brauchbar sind, wird mit der Zeit Schmutz und Schund aus dem Schmalfilmverleih stark verdrängen. Geschlossenes Ablehnen der von uns als unbrauchbar bezeichneten Filme durch das Pfarr- und Vereinskino wird auch die Filmproduzenten veranlassen, immer mehr auf unsere Wünsche und Forderungen Rücksicht zu nehmen.⁸²

Im Gegensatz zu den USA blieben diese weitreichenden Ambitionen von Schweizer Katholiken vor allem Programm. Aus heutiger Sicht kann die Bedeutung solcher Forderungen jedoch darin gesehen werden, die Akzeptanz des Films unter der Bevölkerung vergrössert zu haben. In dieser Hinsicht war auch eine weitere Veröffentlichung des Filmbüros wichtig: Die ab September 1938 vierzehntäglich erscheinenden *Filmberichte des Schweizerischen katholischen Volksvereins* (Abb. 5). Diese beinhalteten keine Filmbesprechungen, sondern allerlei Nachrichten aus der Welt des Films: Ankündigungen von bald erscheinenden Filmen, Berichte von Filmwettbewerben, geschichtliche Hintergründe zu Produktionsländern, Informationen über neue Gesetze, die Filme betreffen, und Neuigkeiten über das katholische Filmschaffen im In- und Ausland. Die *Filmberichte* richteten sich nicht an die Betreiber von Vereinskinos, sondern an die Redaktoren von katholischen Zeitungen und Zeitschriften. Diese konnten den Berichten nach Belieben einzelne Artikel entnehmen und sie in ihrer eigenen Publikation nachdrucken. Die *Filmberichte* wurden in Zusammenarbeit mit der



Abb. 5: Kopfleiste der *Filmberichte* des SKVV (1939, Nr. 1).

DOCIP verfasst, wodurch der dafür vorgesehene finanzielle Aufwand sehr gering gehalten werden konnte.⁸³ Dadurch gelang es, die Diskussion von Filmen in der katholischen Presse zu etablieren und den konstruktiven und sachkundigen Umgang mit dem Thema zu fördern.

Im Januar 1941 wurden *Unser Pfarr- und Vereinskino* und die *Filmberichte* durch den zu Beginn monatlich herausgegebenen *Filmberater* abgelöst.⁸⁴ Wie seine Vorgänger richtete sich auch die neue Zeitschrift anfänglich nicht an die einzelnen Kinobesucher. Während sich *Unser Pfarr- und Vereinskino* und die *Filmberichte* jedoch lediglich an die Betreiber von Kinos bzw. an Zeitungsredaktionen wandten, weitete *Der Filmberater* den von ihm angesprochenen Leserkreis deutlich aus. Er suchte die Leser in der gesamten filminteressierten katholischen Elite, die sich ihrer Verantwortung gegenüber den katholischen Kinogängern bewusst war. Die Zeitschrift richtete sich an Seelsorger und andere, die ein Bedürfnis hatten, «über bedeutende Filme, die in ihrem Wirkkreis laufen, orientiert zu werden, um die Menschen, die ihnen geistig anvertraut sind, selber richtig orientieren zu können»⁸⁵.

Charles Reinert

Die frühe Filmarbeit der Schweizer Katholiken kann zwar in konfessioneller Hinsicht, nicht aber im internationalen Vergleich als Pionierarbeit bezeichnet werden.⁸⁶ Hatten die Strukturen der katholischen Subgesellschaft schnelle Vereinsgründungen ermöglicht, waren es doch immer einzelne Männer, durch deren Initiative sich die Projekte der Filmarbeit entwickelten, durch welche sie aber auch oft wieder zum Erliegen kamen. Die Impulse für die erneute Aufnahme der Filmarbeit kamen stets aus dem Ausland: Die erstmalige Durchführung eines katholischen Film- und Radiokongresses in Frankreich von 1930 führte ein Jahr später zur ersten Gründung der *Filmkommission*, und ihre Neugründung von 1935 stützte sich auf die regen Tätigkeiten der belgischen *DOCIP*. Auch die Gründung des *Filmbüro des SKVV* von 1938 war von den Erfolgen der amerikanischen Katholiken und der päpstlichen Aufforderung inspiriert. Die Filmarbeit in der Schweiz hinkte den Entwicklungen im Ausland ständig hinterher. Dies änderte sich jedoch mit dem Zweiten Weltkrieg. Während die katholische Filmarbeit in vielen europäischen Ländern zum Erliegen kam, begann sie sich in der Schweiz vor allem unter Charles Reinert zu entfalten.

Ursprünglich wurde *Der Filmberater* vom *Filmbüro des SKVV* in Luzern, unter der Leitung des Generalsekretärs Hans Metzger, dem Nachfolger Alphons Hättenschwillers, herausgegeben.⁸⁷ Für die Begutachtung der Filmkritiken wurde von der Schweizer Bischofskonferenz jedoch zusätzlich der Jesuit Dr. Charles Reinert (1899–1963)⁸⁸ eingesetzt. Reinert interessierte sich schon vor

seiner Tätigkeit für den *Filmberater* für das Filmwesen und schrieb Filmbesprechungen für diverse katholische Zeitungen sowie filmspezifische Artikel in der katholischen Intellektuellenzeitschrift *Schweizer Rundschau*.⁸⁹

Nach dem Weggang von Hans Metzger im Sommer 1941 und bald darauf von Roland Marchetti, übernahm Reinert allmählich deren Aufgaben, bis er ab Mai 1942 bis 1960 den *Filmberater* in Zürich in eigener Redaktion und Verantwortung herausgab.⁹⁰

Die katholische Filmarbeit der nächsten Jahre wurde also massgeblich von diesem Mann beeinflusst. Entscheidend für diese Entwicklung war dabei nicht nur seine Motivation, das katholische Filmpublikum «schützen» und «erziehen» zu wollen, sondern auch seine leidenschaftliche Liebe zum Film. Ein eindrucksvolles Zeugnis davon ist sein Autogrammbuch – ein wohl einmaliges Dokument für die Verbindung von Kirche und Filmwelt. Es finden sich darin nicht nur Signaturen kirchlicher Würdenträger (Schweizer Bischöfe und Kardinäle aus mehreren Ländern, darunter auch der spätere Papst Johannes XXIII.), sondern auch rund 250 Autogramme damaliger internationaler Filmgrössen.⁹¹ Neben den zahlreichen persönlichen Widmungen von Produzenten, Regisseuren, Schauspielern und Schauspielerinnen finden sich auch Fotografien, für die sich Reinert zusammen mit den Stars ablichten liess (Abb. 6 und 7).

Diese zwei Pole, die kritische, häufig konservative Auseinandersetzung mit Filmen und gleichzeitig die grosse Liebe zum Kino prägten die katholische Filmarbeit noch während einiger Jahrzehnte.

Fabian Perlini-Pfister



Abb. 6: Anlässlich eines Filmkongresses in Düsseldorf 1956 bittet Charles Reinert die Schauspielerin Barbara Rütting (*Die Geierwally*, D 1956) um ein Autogramm.⁹²

- 1 Die Ausführungen zur katholischen Subgesellschaft beruhen vor allem auf den Schriften von Urs Altermatt. Altermatt 1991 (1972), 20–21; Altermatt 1991 (1989), 159–161; Altermatt 1994b, 3–6. Er vertritt die These, dass die Bildung einer katholischen Subgesellschaft die Voraussetzung für die Integration der Katholiken in den Schweizer Bundesstaat war. Altermatt 1991 (1972), 427–429.
- 2 Vgl. Moos 1997, 161–162.
- 3 Zu Wechselwirkungen zwischen Wirtschaft und Politik während der Sonderbundszeit siehe Bossard-Borner 1998.
- 4 Zur Minderheit der reformierten Konservativen siehe Jorio 1997, 148–156.
- 5 Vgl. Jorio 1998, 89–91; Tanner 1997, 53–55. Für die religiöse Rhetorik der katholisch-konservativen Elite siehe Moos 1998.
- 6 Vgl. Moos 1997, 162–163; Pfyl 2000.
- 7 Auf Seiten der Liberalen waren auch die mehrheitlich katholischen Kantone Solothurn, Tessin und St. Gallen. Die reformiert-konservativen Kantone Basel-Stadt und Neuenburg sowie das katholisch-konservative Appenzell Aargau blieben neutral. Siehe Roca 2011. Für die Bezeichnung des katholisch-konservativen Bündnisses hat sich der von seinen liberalen und radikalen Gegnern geprägte Begriff «Sonderbund» durchgesetzt. Die Selbstbezeichnung war «Schutzbündnis», und der «Sonderbundskrieg» wurde dementsprechend lediglich als Bürgerkrieg bezeichnet. Siehe Ulrich 1850, 75.
- 8 Zur Wahlmanipulation vgl. Jorio 1998, 100.
- 9 Zu den gescheiterten Bestrebungen einer Revision der seit 1815 gültigen Verfassung siehe Moos 1997, 162; Altermatt 1991 (1989), 127; Kley 2010.
- 10 Vgl. Moos 1997, 171–172. Zur Frage des Landesverrats siehe Fuhrer 1998.
- 11 Altermatt 1991 (1972), 41.
- 12 Die Jesuiten hatten damals einen erheblichen Einfluss auf die Politik und das Bildungswesen in katholischen Gebieten. Ihre Berufung nach Luzern wurde v. a. von den Radikalen als Provokation wahrgenommen und führte zu den antiklerikalen Freischarenzügen von 1844 und 1845. Der Zusammenschluss katholischer Kantone zum Sonderbund wurde von zeitgenössischen Katholiken mit der Notwendigkeit einer Schutzmassnahme gegen die Freischarenzüge begründet. Siehe Ulrich 1850, 70–75; Vgl. auch Feller/Bonjour 1979, 645; Moos 1997, 163; Bischof 2011; Mürger 2005; Jorio 2008. Siehe auch Altermatt 1991 (1989), 129.
- 13 Der Jesuiten- und der Klosterartikel bestanden bis 1973. Der Bistumsartikel wurde 2001 aufgehoben. An dieselbe Stelle in der Verfassung trat 2009 das Verbot für den Bau von Minaretten. Siehe Jorio 2008; «Verfassungsänderung für Kirchenfreiheit», http://www.kath.ch/do_bistumsartikel.htm (30.3.2011); Art. Bistumsartikel, *Bundesamt für Justiz der schweizerischen Eidgenossenschaft*, http://www.bj.admin.ch/bj/de/home/themen/staat_und_buerger/gesetzgebung/abgeschlossene_projekte0/bistumsartikel.html (10.3.2011); Art. Minarette, <http://www.bj.admin.ch/content/bj/de/home/themen/gesellschaft/gesetzgebung/minarettverbot.html> (10.3.2011).
- 14 Altermatt 1991 (1972), 37–38.
- 15 Ebenda, 58–79.
- 16 Altermatt 1991 (1989), 68. Vgl. auch Altermatt 1991 (1972), 21, 58–79.
- 17 Vgl. Altermatt 1991 (1989), 129.
- 18 Vgl. ebenda, 151–152; Altermatt 1994b, 5; Altermatt 2010; Surchat 2010.
- 19 Altermatt 1991 (1989), 159–161; Altermatt 1994b, 3–6.
- 20 Altermatt 1991 (1972), 21; Altermatt 1991 (1989), 160; Moser 2003, 102–106.

- 21 So z. B. in Bamberger 1968, 9 oder in: «Notizen zu den Anfängen katholischer Filmarbeit», *FB* 1959, Nr. 12, 118. Für eine historische Auseinandersetzung mit Abbé Joye siehe Cosandey 1992, 60–70.
- 22 Die Lebensdaten entstammen Martig 2004, 24.
- 23 Zum hundertjährigen Jubiläum des Kinos des Jugendzentrums Borromäum gab die Jesuitengemeinschaft Basel die Broschüre «Happy Birthday Kino Borri» heraus, die interessante Einblicke in diese Zeit bietet. Zu den ersten festen Kinos in der Schweiz: Haver/Jaques 2003, 26–28.
- 24 Vgl. Schmitt 1978, 21.
- 25 Vgl. «The Moving Picture and the National Character», *American Review of Reviews*, September 1910, 59 in: Mast 1982, 58–61; «Kampf gegen die Filmseuche», *Oltnen Nachrichten*, Nr. 172 vom 20.10.1911.
- 26 Ebenda; «Kampf gegen den Kino», *Aargauer Volksblatt*, Nr. 110 vom 10.5.1912.
- 27 Vgl. Mast 1982, 41–42.
- 28 «Kampf gegen den Kino», *Aargauer Volksblatt*, Nr. 110 vom 10.5.1912.
- 29 Vgl. «The Nickelodeon», *Moving Picture World and View Photographer* vom 4.5.1907 in: Mast 1982, 43–45.
- 30 «Der Kino im Kultur- und Rechtsleben der Gegenwart», *NZZ* vom 20.3.1916.
- 31 «Die Kinomanie. Man wartet auf eine Katastrophe – die sittlichen Gefahren», *Reichspost*, Nr. 13 vom 10.1.1912, Hervorhebung im Original.
- 32 Dieser Bericht stammt aus einer Erhebung, die 1934 in einer «Erziehungsanstalt für gefährdete und gefallene Mädchen» in Münster gemacht worden ist. «Kino und Seelsorge», *VV-Annalen* 9 (1934), Nr. 9, 288.
- 33 Ebenda. Beim Film handelt es sich vermutlich um GROSSSTADTMÄDELS (Neff, Deutschland 1921), der wegen seiner «schundmässigen Wirkung» 1923 in Deutschland verboten wurde. <http://www.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb472z.pdf> (5.3.2011).
- 34 «Der Kino im Kultur- und Rechtsleben der Gegenwart», *NZZ* vom 20.3.1916.
- 35 Julia Helmke zitiert Helmut Diederichs, der für dieses «Sammelsurium verschiedenster über das Reich verteilter Einzelaktivitäten» den Zeitraum zwischen 1906 und 1920 angibt. Helmke 2005, 73; Diederichs 2007. Dies hat für Deutschland sicher seine Richtigkeit. Wie aus den folgenden Ausführungen hervorgehen wird, scheint die Reformbewegung die Schweiz aber erst später erreicht zu haben. Auch Haver und Jaques datieren die Kinoreform in der Schweiz erst auf den Beginn der 20er Jahre. Haver/Jaques 2003, 36. Zum Aufkommen filmreformerischer Vereine in der Schweiz siehe Janser 2001. Zur widersprüchlichen Haltung der Kinoreformer gegenüber dem Kino siehe Ulrich 2006.
- 36 «Kampf gegen den Kino», *Aargauer Volksblatt*, Nr. 110 vom 10.5.1912.
- 37 Schmitt 1978, 40–41. Die Zeitschrift *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie* wurde von 1912 bis 1915 herausgegeben.
- 38 Ebenda, 39, 277–314.
- 39 Ebenda, 64–65.
- 40 Hättenschwiller 1934, 15–18, 25. Siehe auch Ulrich 2006.
- 41 Zur *Filmgilde Zürich* siehe Janser 2001, 62–67. Zur *Filmstelle* der ETH siehe ebenda 58–62; Haver/Jaques 2003, 37.
- 42 Z. B. in «Film und Radio im Dienste katholischer Kulturarbeit», *VV-Annalen* 4 (1929), Nr. 9, 295–301, oder «Filmfragen», *VV-Annalen* 9 (1934), Nr. 2, 44–50, um nur zwei zu nennen. Auch «Kinoreform» (Hättenschwiller 1934) und andere seiner Schriften wurde zuvor in Auszügen in den *VV-Annalen* veröffentlicht. Hättenschwiller war bis 1940 Generalsekretär des SKVV. *Führung* 3 (1940), Nr. 6, 163–164. Vgl. auch *VV-Annalen* 1 (1926), Nr. 4, 122.
- 43 Marchetti 1942, 377–378.

- 44 Vgl. ebenda, 378. Der Jugendpflegekurs fand am 26.6.1927 statt. Ebenda. Offiziell gegründet wurde die *Filmberatungsstelle* anlässlich der Zentralkomiteesitzung des SKVV vom 30.5.1928. «Jahresbericht 1927/28», *VV-Annalen* 3 (1928), Nr. 7, 234–235.
- 45 Marchetti 1942, 378. Für die Liste siehe: Egli, Franz: «Filmberatung», *VV-Annalen* 4 (1929), Nr. 2, 58–60.
- 46 OCIC steht für *Office Catholique International du Cinéma*. Der Kongress der *Liges Féminines Catholiques* dauerte vom 23. bis 25. April 1928. Später wurde er *1. Internationaler Katholischer Filmkongress* genannt. Ihm folgten viele weitere Kongresse, jedoch nicht mehr unter der Führung des Frauenverbandes. Vgl. Schmitt 1978, 62; Le Cinéma 1955, 488–489.
- 47 Le Cinéma 1955, 488–489. Ab 1933 hatte das OCIC seinen festen Sitz in Brüssel. Ebenda.
- 48 Vgl. Hättenschwiler 1934, 31–32.
- 49 Alle diese Filmbüros gaben auch eigene Zeitschriften heraus. Für einen Überblick über die Organisation und die Aktivitäten dieser Filmbüros siehe Le Cinéma 1955, 494–537. Einzig Italien hatte bereits seit 1926 eine Filmstelle. Ebenda, 529.
- 50 Die Gründungssitzung war am 30.6.1931 in Olten. «Tätigkeitsbericht 1931/32», *VV-Annalen* 7 (1932), Nr. 9, 273.
- 51 Vgl. «Rundschau», *VV-Annalen* 5 (1930), Nr. 12, 385. Der Kongress des OCIC vom Juni 1929 wird darin nicht erwähnt. Dies ist insofern interessant, weil in der schweizerischen und deutschen Sekundärliteratur jeweils lediglich dieser OCIC-Kongress erwähnt und als wegweisend hingestellt wird. Siehe Hättenschwiler 1934, 31; Bamberger 1968, 13; Schmitt 1978, 63; Martig 2004, 23; Helmke 2005, 75.
- 52 «SKVV: Zentralkomitee», *VV-Annalen* 6 (1931), Nr. 8, 255.
- 53 «Tätigkeitsbericht SKVV», *VV-Annalen* 8 (1933), Nr. 8, 240–242.
- 54 Am 8./9.9.1933 in St. Gallen und am 2.10.1933 in Bern. Marchetti 1942, 379.
- 55 Ebenda und «Aus den Sektionen des Zentralkomitee», *VV-Annalen* 10 (1935), Nr. 2, 47.
- 56 Das Gründungsdatum ist der 21.1.1935. Vgl. «Volksvereinsarbeit im Jahre 1934/35», *VV-Annalen* 10 (1935), Nr. 9, 282. Armin Egli wurde später auch in die *Eidgenössische Filmkommission* gewählt, die 1935 vom Departement des Innern gegründet worden war. «Tätigkeitsbericht 1935/36», *VV-Annalen* 11 (1936), Nr. 10, 307.
- 57 Vgl. Biltereyst 2007, 198.
- 58 «Aus den Sektionen des Zentralkomitee», *VV-Annalen* 10 (1935), Nr. 7, 216.
- 59 Vgl. «Aus unsern Arbeitsgemeinschaften», *VV-Annalen* 12 (1937), Nr. 3, 85; «Aus den Sektionen des Zentralkomitee», *VV-Annalen* 11 (1936), Nr. 2, 56–57.
- 60 «Volksvereinsarbeit im Jahre 1934/35», *VV-Annalen* 10 (1935), Nr. 9, 283.
- 61 Der Vortrag war am 3.6.1935. Ebenda, 284. Zur weit reichenden internationalen Filmarbeit von Felix Morlion und der *DOCIP* siehe Biltereyst 2007.
- 62 Vgl. Black 1994, 8–14; Vgl. «The Moving Picture and the National Character», *American Review of Reviews*, September 1910, 60–61, in: Mast 1982, 58–61; siehe auch die Rechtfertigungsschrift des ersten Präsidenten dieser ersten Zensurstelle: Collier 1982 (1915).
- 63 Siehe <http://www.nbrmp.org/awards/2010NBRAwardsAnnounced.cfm> (15.3.2011). Die Organisation existiert noch heute und vergibt jährlich Filmpreise.
- 64 Vgl. Mast 1982, 102; Moley 1982 (1945), 317–319; Vasey 2004 (1995), 189–190; Black 1994, 31–33.
- 65 Vgl. «The Don'ts and Be Carefuls», *Motion Picture Producers and Distributors of America* vom Oktober 1927, in: Mast 1982, 213–214; Vasey 2004 (1995), 191.
- 66 Moley 1982 (1945), 317–320. Für den vollständigen Code siehe ebenda, 321–333.
- 67 Corliss 2004 (1968), 146. Der zitierte Auszug wurde von F. P. übersetzt. Im Original lautet er: «I hereby promise to remain away from all motion pictures except those which do not offend

- decency and Christian morality. I promise further to secure as many members as possible for the Legion of Decency.» Ebenda, 148.
- 68 Ebenda, 145–147.
- 69 Vgl. ebenda, 151–152, 163, 183.
- 70 Die Vereinigung der Filmstudios (heute *Motion Pictures Association of America MPAA*) lässt ihre Filme immer noch freiwillig von unabhängigen Experten bewerten, die einstigen «Zensurnoten» sind jedoch Altersfreigaben für Kinder und Jugendliche gewichen. Auf deren Homepage kann man für jeden Film dessen Altersfreigabe abrufen. [Http://www.mpa.org](http://www.mpa.org). Für die heute von ihr verwendeten Ratings siehe <http://www.filmratings.com>. In den letzten Jahren hat sie v. a. durch ihr gezieltes Vorgehen gegen Raubkopierer auf sich aufmerksam gemacht. Nach dem Vorbild der USA hat 1949 auch die deutsche Filmindustrie die *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK)* eingeführt, die als Institution bis heute besteht. Siehe Ford 1955, 230. Die Altersfreigaben der FSK findet man auf fast jeder für den deutschen Sprachraum vorgesehenen DVD.
- 71 Pius XI.: *Vigilanti Cura*. Enzyklika über die Lichtspiele vom 29.6.1936, erster Absatz.
- 72 Ebenda, unter Punkt III.
- 73 Ebenda, unter Punkt IV.
- 74 Ebenda.
- 75 Ebenda.
- 76 Durch die Unterstützung der Pfarreikinos erlebte der im Auftrag des Schweizerischen Jungwachtbundes hergestellte Film *WALDBUBEN* (Scheuber, Schweiz 1936) über hundert Aufführungen in den ersten zwei Jahren. Vgl. *UPuV* 1939, Nr. 2, 20; Triner 1936. Zu J. K. Scheuber siehe Hediger 2004, 87–88.
- 77 Die Gründung des Filmbüros erfolgte aus dem Zusammenschluss der bisherigen *Filmstelle des SKVV*, der *Filmkommission* und der auch seit einiger Zeit bestehenden Filmberatungsstelle des *Jungmannschaftsverbandes*. Vgl. Internes Dokument: «Protokollauszug über die Sitzung vom 4. Nov. 1938 der Filmkommission des SKVV», Luzern, 1.6.1939, unterzeichnet vom Protokollführer R. Marchetti. Die offizielle Gründung des Filmbüros wurde jedoch nachträglich beschlossen. Tatsächlich nahm das Filmbüro seine Arbeit bereits im Oktober 1938 auf. Auch Marchetti war bereits auf den 1. Oktober eingestellt. Ebenda.
- 78 Vgl. internes Dokument: «Voranschlag für das Arbeitsjahr des Filmbüros 1.10.1938–30.09.1939».
- 79 «Das Pfarr- und Vereinskino im Dienste der Katholischen Aktion», *Führung* 2 (1939), Nr. 1. Zur Geschichte und über die Entstehung kirchlicher Kinos findet man kaum Literatur. Der folgende Artikel gibt, aus einer Innenperspektive, einen interessanten Einblick in die Entwicklung des Pfarreikinos von 1925 bis 1942 in Aesch (BL): Gutzwiller, Josef: «Unser Vereins- und Dorfkino», *Führung* 5 (1942), Nr. 1, 21–25.
- 80 Vgl. «Der 16mm Schmalfilm. Das Format des künftigen Pfarr- und Vereinskinos», in: *UPuV* Januar 1939, Nr. 2; «Wie führe ich vor?», in: *UPuV* Winter 1940/41, Nr. 4/5.
- 81 *UPuV* 1938, Nr. 10, 4.
- 82 «Vom Sinn unserer Filmbesprechungen», in *UPuV* Februar 1939, Nr. 3, 29.
- 83 Vgl. *Führung* 1 (1938), Nr. 1, 1. Der finanzielle Aufwand betrug keinen Viertel von jenem für *UPuV*. Internes Dokument: «Voranschlag für das Arbeitsjahr des Filmbüros 1.10.1938–30.09.1939».
- 84 Ab Juli 1941 wird *Der Filmberater* vierzehntäglich herausgegeben.
- 85 «Zur Einführung», *FB* 1941, Nr. 1, 1.
- 86 Die katholische Filmarbeit wird in emischen Quellen gerne als Pionierarbeit bezeichnet. Vgl. Bamberger 1968, 13; Schmitt 1978, 63.

- 87 Vgl. *Führung* 4 (1941), Nr. 8–9, 186.
- 88 Diese Lebensdaten stammen von Bamberger 2010.
- 89 Siehe *FB* 1941, Nr. 1, 2.
- 90 Bereits im Juli 1941 liest man in der *Führung*, dass Reinert nicht nur die Besprechungen, sondern auch die Grosszahl der Artikel besorge. *Führung* 4 (1941), Nr. 8–9, 186. Zwischen der *Filmkommission des SKVV* in Luzern und Charles Reinert in Zürich gab es jahrelang Kompetenzstreitereien. In einem Dokument von ca. 1945/46 über das «Filmbüro Dr. Reinert» betonte Reinert sogar seine rechtliche und finanzielle Unabhängigkeit vom *SKVV*. Reinert stellte klar, dass er alleine die päpstliche Forderung der *Vigilanti Cura* umsetze und sich lediglich den Schweizer Bischöfen gegenüber verpflichtet fühle, denen er auch regelmässig Bericht erstatten würde. Vgl. internes Dokument: «Die rechtliche, finanzielle Lage des «Filmbüros Dr. Reinert», Scheideggstr. 45, Zürich 2».
- 91 Man findet darin unter anderem die Unterschriften der Produzenten Joseph Arthur Rank und der Brüder Alexander und Zoltan Korda, der Regisseure Robert Bresson, Federico Fellini, John Huston, Max Ophüls, Carol Reed, Jean Renoir und Orson Welles, und der Schauspieler Hans Albers, Brigitte Bardot, Audrey Hepburn, Peter Lorre, Anna Magnani, Gérard Philipe, Elizabeth Taylor und Toshiro Mifune. Auch einige Autogramme berühmter Autoren sind enthalten, wie diejenigen von Jean Cocteau, Thomas Mann mit Tochter Erika und Carl Zuckmayer. Vgl. Charles Reinert Autogrammbuch von 1946 bis 1960. Die Hinweise auf die Unterschriften dieser Filmgrössen verdanken wir Franz Ulrich. Einige der Signaturen, Widmungen und Fotografien wurden in diesem Buch abgedruckt.
- 92 Die Fotografie wurde am 23.1.1956 aufgenommen. (Keystone str/19437/lg). Reinert schaffte es damit als «Autogrammjäger» in die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* vom 25.1.1956, Nr. 21 und gleichentags als «wegen seiner scharfen Kritik gefürchtete[r] Pater» auf die Titelseite von *Bild-Telegraf*, Nr. 550.

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

Si cette idée m'était jamais
venue - je vous promettrais de même.
P.S. - après quelques heures de conversation
j'aurais voulu vous répondre dans votre sens tant
vous êtes convaincu ... mais je le sais aussi de mon manque de conviction.
3/7/49. Gérard Philipe



Abb. 7: Zwei, die sich versuchen zu verstehen. Schauspieler Gérard Philipe und Charles Reinert 1949. Die Widmung lautet: «Si cette idée m'était jamais venue – je vous promettrais de même! Gérard Philipe»; «P.S. après quelques heures de conversation j'aurais voulu vous répondre dans votre sens tant vous êtes convaincu ... mais je le sais aussi de mon manque de conviction. Gérard Philipe». Charles Reinert Autogrammbuch, S. 58–59.

Ausbau, Krise und Neukonzeption der katholischen Filmarbeit¹

Die im SKVV vereinigten weltlichen Organisationen und die katholische Kirche besaßen mit dem *Filmberater* eine Medienzeitschrift, die gegenüber der relativ geschlossenen, aber langsam von Erosionserscheinungen betroffenen katholischen Subgesellschaft² einen Führungsanspruch geltend machte.³ Mitte der 60er Jahre – zweifellos der Höhepunkt der klassischen katholischen Filmarbeit – koordinierte das Filmbüro so unterschiedliche Aktivitäten wie Beratungsdienste für die katholische Elite in Kirche, Schule, Medien und Politik; Filmvorführungen in Pfarreien und katholischen Vereinen; filmpädagogische Kurse für Jugendliche; ein Programm zur katholischen Nachwuchsförderung bei Filmberufen; eigene Produktionsversuche; die politische Arbeit in Legislative und Exekutive sowie eine umfassende filmkulturelle Publizistik mit Filmbesprechungen, thematischen Artikeln und Veranstaltungshinweisen unter anderem im *Filmberater*.

Das Kernanliegen war jedoch auch in den 50er und frühen 60er Jahren die systematische Filmbewertung nach ethischen Kriterien. So stiess beispielsweise das heute als Klassiker geltende französische Gangsterdrama *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (F/I 1954) auf Ablehnung, weil der Film wegen seiner «mit unheimlichem psychologischen Geschick» betriebenen «Vermenschlichung» des Verbrechens beim Zuschauer «schweren Schaden» anrichten könne.⁴ Beim neorealistischen Meilenstein *RISO AMARO* (I 1949) sorgte das «Gemeine und Brutale» für Entrüstung, das der Film «in beinahe sadistischer Weise zur Anschauung bringt».⁵

Auch weiterhin sollte in der – aus katholisch-konservativem Blickwinkel – ethisch und ideologisch oft problematischen Domäne des Unterhaltungskinos mithilfe der Filmbesprechungen und des Rating-Systems eine «Aufklärung und Führung»⁶ der Katholikinnen und Katholiken gewährleistet werden. Dabei ging es den Filmkadern darum, beim katholischen Kinopublikum eine bestimmte Rezeptionshaltung sowie den Besuch bzw. Nichtbesuch bestimmter Filme sicherzustellen. Auf diese Weise versuchte man, wirtschaftlichen Druck auf die Unterhaltungsindustrie auszuüben, um sie dazu zu bringen, das «ethische Niveau» des Kinoprogramms zu heben.⁷ Die Norm der katholischen Filmbewertung sei, so ein programmatischer Beitrag in der ersten Nummer des *Filmberaters*,

das in der Natur des Menschen unerschütterlich verankerte Sittengesetz, das seinen positiven konkreten Niederschlag, seine authentische Interpretation im zehnfachen «Du sollst!» des Dekalogs gefunden hat. Filme, die zur Gottlosigkeit, zum Ungehorsam, zur Lieblosigkeit oder gar zum Verbrechen gegen das Leben, zur sittlichen Haltlosigkeit, zur Liederlichkeit und zum Ehebruch oder zum Diebstahl und zur Lüge antreiben, solche Filme erkennen wir eindeutig als Gift für die Seelen.⁸

Sowohl die Filmpublizistik als auch die übrigen, letztlich mit seelsorgerischem Anspruch auftretenden katholischen Filmaktivitäten waren im Rahmen einer Gesamtkonzeption auf eine übergeordnete Doppelzielsetzung ausgerichtet: auf die «Förderung des guten Films» und den «Kampf gegen den minderwertigen Film».⁹ Dieses autoritäre, kollektivistische und elitäre Grundanliegen hatte seine Wurzeln in der überkonfessionellen Kinoreformbewegung im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und prägte bis weit in die 60er Jahre hinein die insofern als klassisch zu bezeichnende katholische Filmarbeit.

Das katholische Filmengagement ist auch im Zusammenhang mit den Bemühungen zur Aufrechterhaltung der viel beschworenen «Einheit und Geschlossenheit»¹⁰ der katholischen Gemeinschaft in der Schweiz zu sehen. Der fortschreitenden Erosion des katholischen Milieus entsprechend, zeichnete sich in den frühen 70er Jahren denn auch die Notwendigkeit einer grundlegenden Neukonzeption der katholischen Filmaktivitäten und damit das Ende der klassischen katholischen Filmarbeit deutlich ab. Einige Aspekte der hier zusammenfassend dargestellten Entwicklung sind im Folgenden, zunächst vor dem Hintergrund eines Konkurrenzkampfs innerhalb des SKVV, zu vertiefen.

Kompetenzkonflikt und Ausbau der publizistischen Tätigkeit

Kurz nach der Gründung des *Filmleraters* entwickelte sich zwischen der Filmkommission des SKVV, dem Leitungsgremium der katholischen Filmarbeit, und dem Zürcher Filmbüro einerseits sowie dem Direktorium und dem Generalsekretariat des SKVV andererseits ein Gerangel um Kompetenzen. Der Präsident der Filmkommission Josef Rast war mit dem Filmbüroleiter, Pater Charles Reinert, der Meinung, die offizielle Filmarbeit solle gesamthaft und relativ selbstständig von Zürich aus erfolgen. Prälat Josef Meier, Generalsekretär des SKVV in Luzern,¹¹ verhinderte die Annahme eines entsprechenden Antrags der Filmkommission im Direktorium und im Zentralvorstand des SKVV. Während Rast und der Jesuit Reinert den Aufbau der katholischen Filmarbeit optimistisch vorantrieben, versuchte das Generalsekretariat mit Verweis auf die prekären Finanzen des Gesamtvereins das Projekt zu bremsen und den Aktionismus der jungen Filmfunktionäre zu kontrollieren.

Überlagert und genährt wurde dieser Interessenkonflikt von einem persönlichen Zwist. Nachdem Generalsekretär Meier zu Ohren gekommen war, dass man sich in Zürich über «den Josefli Meier» lustig mache, eskalierte der Streit.¹² Obwohl der Vizepräsident der Filmkommission und spätere katholisch-konservative Nationalrat Karl Hackhofer die Verantwortung für die Verunglimpfung übernommen hatte, zirkulierten während mehrerer Monate erboste Briefe zwischen Reinert und Meier.

Das 1944 vom Direktorium erlassene *Statut der Filmkommission des SKVV* setzte den Kompetenzstreitigkeiten ein vorläufiges Ende und legte die Zuständigkeit der Filmkommission wie des Filmbüros verbindlich fest. Gemäss Statut unterstanden beide Einrichtungen dem Direktorium und dem Zentralvorstand des SKVV; die Filmkommission zeichnete ausschliesslich für die inhaltliche Gestaltung des *Filmberaters* und die Werbung verantwortlich und der Redaktor in Zürich übernahm die «Bewertung der in den gewerbmässig betriebenen Kinotheatern vorgeführten Filme», wobei ihm jede weitere Tätigkeit im Namen des SKVV untersagt war.¹³ Mit dem Statut hatte sich das Direktorium offen auf die Seite des Generalsekretariats geschlagen. Diesem fielen alle übrigen Aufgaben im Filmbereich zu, wie die Schmalfilmarbeit in Pfarreien, die politische Interessenvertretung, Koordinationsaufgaben oder die Organisation von Konferenzen. Das Generalsekretariat entfaltete allerdings nur eine beschränkte praktische Filmarbeit. Im Laufe der 60er und frühen 70er Jahre wurden stillschweigend und ohne rechtliche Grundlage alle seine Tätigkeiten von der Filmkommission bzw. vom Filmbüro übernommen.

Ab Kriegsende 1945 machte sich Reinert, vorerst weitgehend nach Massgabe des Statuts, an den Aufbau und die organisatorische Festigung seiner Filmstelle in Zürich. Die Arbeit des Filmbüros bestand bis 1955 im Wesentlichen aus der Filmbewertung, der Bewertungspublikation, der Redaktion des *Filmberaters* sowie der Beratungs- und Vortragstätigkeit. Angesichts des aufgegebenen Enthusiasmus der Gründerjahre schien auch der Konflikt mit dem Generalsekretariat gelöst.

Dass die Differenzen aber nur vordergründig bereinigt waren, zeigte sich in den späten 50er und frühen 60er Jahren, als Reinert einen bedeutenden Ausbau seiner Tätigkeit ins Auge fasste und umzusetzen begann: Die Einstellung seines Ordensbruders Stefan Bamberger im Sommer 1956 als hauptamtlicher Mitarbeiter im Filmbüro und die Bekanntgabe des päpstlichen Rundschreibens *Miranda prorsus* (1957)¹⁴ nutzte Reinert zu einer Umfangerweiterung des *Filmberaters*. Dies und Diskussionen um Verlagsrechte führten zu neuen Reibereien. Die Konfliktkonstellation und die Beteiligten waren dieselben wie 15 Jahre zuvor und auch der Ausgang war identisch: Das Generalsekretariat setzte sich durch.

Der Antagonismus zwischen Reinert und den Mitarbeitern des Generalsekretariats war struktureller Art und basierte nicht primär auf persönlichen Diffe-

renzen. Denn nach dem Ausfall Reinerts im April 1960 – ein Schlaganfall beendete seine Tätigkeit im Filmbüro – und dem überraschenden Tod des Generalsekretärs Meier kaum einen Monat später «erbt» deren Nachfolger Stefan Bamberger (Filmbüroleiter und Redaktor des *Filmberaters* 1962–1966) und Otto Wüst die Auseinandersetzung.

Zum Missfallen des Generalsekretariats verfolgte Bamberger die von Reinert initiierte filmkulturelle und -pädagogische Ausrichtung von Filmarbeit und Filmpublizistik weiter. Aspekte dieser «filmerzieherischen» Tätigkeit waren die Unterstützung und publizistische Begleitung der sogenannten Filmkreise oder der schulischen Medienpädagogik.

Filmkreise hatten sich Ende der 50er Jahre gebildet und waren meist lose an katholische Pfarreien oder an lokale Jugendorganisationen angegliederte Vereinigungen, die «aus dem Geiste des Christentums heraus filmkulturelle Arbeit leisten», wobei auch hier die «Förderung des guten Films» zu den Kernanliegen zählte.¹⁵ Zumindest in der Anfangszeit waren diese filmkulturellen Besucherorganisationen eindeutig ein Vehikel der Filmfunktionäre zur «Bewahrung und Erziehung» der katholischen Filmbesucherinnen und Filmbesucher.¹⁶ Die filmpädagogische Schulung sollte die Gläubigen zum «richtigen Filmschauen» befähigen, damit sie beim Kinobesuch die Filme quasi von alleine «richtig» auswählten.¹⁷ Im Unterschied zu normalen Filmclubs liessen Filmkreise ihre «Bemühungen» nicht nur dem engen Kreis ihrer eigentlichen Mitglieder, sondern «auch der breiten Masse zugute kommen».¹⁸ Neben internen Filmvorführungen, Diskussionen und Schulungen standen demzufolge auch öffentlich wirksame Aktionen auf dem Programm. Die Filmkreismitglieder widmeten sich der Durchführung öffentlicher Filmzyklen in Kinos oder pfarreilichen Filmvorführungen, sie organisierten Bildungsveranstaltungen in Pfarreien, Jugend- und Erwachsenenorganisationen, sie bedienten die lokale Presse mit Artikeln und gaben Vereinszeitschriften heraus. Das vom Zürcher Filmkreis 1959 gegründete *Filmbulletin* hat bis heute überlebt.

Ein weiteres, 1961 von Bamberger an die Hand genommenes und ab 1964 in der *Gesellschaft Christlicher Film (GCF)* stark ausgebauten Vorhaben war die Nachwuchsförderung. Mit Drehbuchwettbewerben und Übungsproduktionen sollten katholische¹⁹ Schüler und Studenten auf einen Einstieg in die Filmbranche vorbereitet werden. Anders als bei den übrigen, «rezeptiv» ausgerichteten katholischen Filmaktivitäten, bestand hier die Hoffnung, Kino und Fernsehen *direkt* mit «christlicher Substanz» zu durchsetzen.²⁰ Gleich beim ersten Zögling schien die Sache gut zu klappen: Nachdem er zu den Siegern des Drehbuchwettbewerbs gehörte, konnte er, vom Filmbüro finanziell und praktisch unterstützt, einen kurzen Dokumentarfilm über das Zisterzienserkloster Hauterive realisieren, den das Schweizer Fernsehen am Ostersonntag 1964 sogar ausstrahlte. Im Anschluss an sein Erstlingswerk wurden die beiden Folgeprojekte des inzwischen

an einer Filmschule studierenden jungen Filmemachers von der *GCF* mitfinanziert. Das Konzept der «Erweckung und Förderung»²¹ funktionierte hier also ausgezeichnet und der Jungfilmer schaffte, begleitet von der katholischen Filmarbeit, den Einstieg in die professionelle Filmproduktion. Ob man sich in der ersten Hälfte der 60er Jahre von der Nachwuchsförderung aber genau jene Filme erhoffte, die der ehemalige Wettbewerbsgewinner später realisierte, darf bezweifelt werden. Denn Hans Stürm, so der Name der katholischen Nachwuchshoffnung, entwickelte sich zu einem der wichtigsten und explizit linken Filmemacher der Schweiz. Sein Film *LIEBER HERR DOKTOR* (CH 1977) zur Initiative für einen straflosen Schwangerschaftsabbruch stiess bei der kirchlichen Filmkritik auf ästhetische und ideologische Vorbehalte.²² Weitere grosse Namen sind aus dem Förderprogramm der *GCF* nicht hervorgegangen.

Zurück zum Kompetenzkonflikt: Die Aktivitäten der *GCF* wurden vom Luzerner Generalsekretariat des *SKVV* nicht mehr bekämpft. Da es bei den bisherigen Streitereien weniger um die eigentlichen Projektideen als um Macht- und Prestigefragen ging, verweist die Tatsache, dass man Bamberger mit seinem Ansinnen freie Hand liess und auch spätere Initiativen nicht mehr verhinderte, auf eine grundlegende Veränderung der Beziehung zwischen Filmkommission/Filmbüro und deren Trägerinstitution *SKVV*. Was war geschehen?

Höhepunkt und Niedergang

Zum einen schwächten die Auflösungserscheinungen, die dem schweizerischen Katholizismus ab den 50er und verstärkt in den 60er Jahren insgesamt zusetzten, besonders den *SKVV* als Dachorganisation des katholischen Vereinswesens und seine zentralen Führungsorgane.²³ Zum anderen hatte das Filmbüro in den zwanzig Jahren seines Bestehens zu einer professionellen Arbeitsweise gefunden und sich eine wichtige Stellung im schweizerischen Filmwesen erarbeitet. Zu Beginn der 60er Jahre, der Zeit der europäischen *nouvelles vagues*, erreichten die Besucherzahlen mit dem zweieinhalbfachen Wert von heute den schweizerischen Höchststand;²⁴ die allgemeine Kinobegeisterung machte das Filmbüro fast automatisch zu einer unverzichtbaren Institution und stärkte seine Position gegenüber dem Gesamtverein. Diese Aspekte sowie die finanzielle Besserstellung des Filmbüros ab 1962 durch die Unterstützung des Fastenopfers²⁵ waren für eine Umkehrung des Machtverhältnisses zwischen *SKVV*-Führung und Filmkommission/Filmbüro verantwortlich.

Dass die katholische Filmarbeit und Filmpublizistik Mitte der 60er Jahre, als der Katholizismus insgesamt an Kohäsionskraft verlor, einen Höhepunkt erlebte, ist nur scheinbar paradox. Das veränderte Machtverhältnis innerhalb des *SKVV* erlaubte dem Filmbüro die Ausdehnung seiner Tätigkeit und führte zu

einer Blüte der klassischen katholischen Filmarbeit, in der das Filmbüro nunmehr eine Schlüsselposition einnahm. Die Erweiterung des Aufgabenspektrums schlug sich parallel in der thematischen Ausgestaltung des *Filmberaters* nieder, der die Filmarbeit publizistisch begleitete.

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts aber erfasste der gesellschaftliche Wandel, der dem *SKVV* zu schaffen machte, sowie mediale Entwicklungen auch die katholische Filmtätigkeit. Die Ursachen der umfassenden Krise, die in den frühen 70er Jahren schliesslich eine Neuorientierung der katholischen Filmarbeit und -publizistik in die Wege leiteten, waren nicht hausgemacht.

Gesamtgesellschaftliche Entwicklungen der 50er und 60er Jahre bewirkten auch in der katholischen Subgesellschaft eine kulturelle und gesellschaftspolitische Liberalisierung. Nach den kulturellen, teils unter der Chiffre «1968» anzusprechenden Veränderungen wollten sich sogar in konservativeren Milieus nur noch wenige Menschen von der Teilhabe an bestimmten Unterhaltungsangeboten abhalten lassen. In der Filmkommission wurde diese Entwicklung registriert und aktiv miterlebt: Ohne grosses Bedauern sprach man 1970 davon, dass allgemein «ein Abbau der Index-Mentalität» vonstatten gehe.²⁶ Der mit einem normativen Restanspruch auftretende *Filmberater* war Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre einfach veraltet.

Gleichzeitig Folge und Katalysator der gesamtgesellschaftlichen Veränderungen waren im innerkirchlichen Bereich die Modernisierungsversuche anlässlich des Zweiten Vatikanischen Konzils und auf subgesellschaftlicher Ebene die Auflösungstendenzen im katholischen Milieu. Im Zuge der tief greifenden Veränderung der katholischen Subgesellschaft verschwand nichts weniger als der Adressat katholischer Filmarbeit. Konkret bedeutete das, dass es immer weniger Katholiken gab, die eine filmkulturelle Veranstaltung besuchten oder eine Zeitschrift kauften, nur weil sie katholisch war. Während die katholische Filmarbeit dank des erwachten Interesses breiter Bevölkerungsschichten am Film bis Mitte der 60er Jahre von den ärgsten Auswirkungen der neuen Zeit verschont blieb, traf es das vornehmlich mit dem Kino beschäftigte katholische Filmengagement umso härter, als sich die Schweizerinnen und Schweizer vom öffentlichen Kino abzuwenden begannen und es sich zur Befriedigung der Unterhaltungsbedürfnisse in ihren zunehmend fernsehbestückten Stuben gemütlich machten. Das seit den Zeiten der Kinoreform verfolgte Hauptziel der katholischen Filmarbeit, die «moralische Hebung» des Filmangebots im öffentlichen Kino,²⁷ war in diesem neuen gesellschaftlichen Umfeld nicht einmal mehr ansatzweise zu verwirklichen und aufgrund der medialen Entwicklung zu einem neuen Leitmedium hin auch sinnlos geworden.²⁸ Die klassische katholische Filmarbeit hatte Ende der 60er Jahre ausgedient. Es mussten neue Konzepte und Aufgaben gefunden werden.

Filmkritische Reform und Neukonzeption

Ein Wandel in der katholischen Beschäftigung mit dem Kinofilm hatte sich allerdings bereits in den frühen 60er Jahren vor dem eigentlichen Paradigmenwechsel abzuzeichnen begonnen. Eine Art filmkritische Reform, von Filmbüroleiter Stefan Bamberger in Angriff genommen und von seinem Nachfolger Franz Ulrich (Filmbüroleiter 1966–1970; Redaktor des *Filmberaters* und Mitredaktor der ökumenischen Nachfolgepublikation 1966–1999) weiter vorangetrieben, entspannte das Verhältnis der katholischen Kritiker zu ihrem Studienobjekt: Das schematische Abklopfen eines Films nach «Unmoralischem»²⁹ trat in den 60er Jahren in den Hintergrund und der ästhetischen Kritik über die filmisch-handwerkliche Umsetzung eines Films wurde endlich gebührend Raum zugestanden. Letztere wurde bisher als Nebenschauplatz der filmkritischen Auseinandersetzung begriffen und klar von der ethischen Kritik getrennt, die die inhaltlichen und formalen Aspekte eines Films an allgemein christlich-bürgerlichen Wertvorstellungen mass und den Film mit Blick auf das «Seelenheil [...] des gesamten Volkes» oder die «Wirkung auf die Seele des Zuschauers» allenfalls verurteilte.³⁰ Wenn die Vorstellung, dass Filme ihr Publikum potenziell gefährden würden, und die grundsätzliche Bindung des filmkritischen Urteils an ethische Werte während des gesamten hier untersuchten Zeitraums bestanden, so veränderte sich natürlich der an die Filme angelegte Wertmassstab fortwährend. Führt die neutrale Thematisierung von Eigentumsdelikten, Mord, Ehebruch und Scheidung oder die filmische Darstellung nackter Körper in den 50er Jahren noch zu einem ethischen Negativurteil, so war das in der zweiten Hälfte der 60er Jahre nicht mehr der Fall. In dieser Zeit stieg bei den katholischen Filmkritikern generell die Bereitschaft, einen Film wohlwollend nach dessen Eigengesetzlichkeit zu beurteilen. Dafür stand in den sogenannten Grossbesprechungen ab 1964 auch mehr Raum zur Verfügung. Und obschon bis weit nach dem Ende des *Filmberaters* im katholischen Filmdiskurs immer wieder das Gespenst «minderwertiger Filme» umging,³¹ wurde dem filmkonsumierenden Einzelmenschen zunehmend ein eigenes Urteil zugestanden. Überdies verschwand der verpflichtende Charakter der Ziffernwertungen und diese verloren allmählich auch ihren zentralen Stellenwert innerhalb der Filmarbeit.

Auch die katholische Moraltheologie im Allgemeinen veränderte sich in dieser Zeit stark. Den schon während der 50er Jahre mehr oder weniger offen diskutierten Konzepten eines «sittlichen Handelns», das eher auf Entscheidungsfreiheit und individueller Verantwortung als auf klaren Geboten der kirchlichen Autorität beruhte, verhalf das Zweite Vatikanische Konzil zum Durchbruch. Der Historiker Martin Tschirren hat aber darauf hingewiesen, dass mit «der stärkeren Betonung des persönlichen Gewissens [...] nämlich nicht nur eine grössere Entscheidungsfreiheit, sondern auch eine grössere Verantwortung zur Gewissensbil-

dung verbunden» gewesen sei.³² Die hier beschriebenen moraltheologischen Überlegungen bildeten für die Filmfunktionäre den theoretischen Rahmen etwa des filmpädagogischen Vorhabens, sicherzustellen, dass die Gläubigen beim Filmbesuch selbstständig «gut» wählen würden, was dann auch die Verbindlichkeit der Filmwertungen als überflüssig erscheinen liess.

Mit der Tendenz, sich parallel zur Relativierung der Wertungsziffern von dem seit Jahrzehnten verfolgten *bewahrpädagogischen* Ansatz zu lösen, das heisst mit dem sukzessiven Zurücktreten der Vorstellung, die Mediennutzer vor schädigenden Medieneinflüssen schützen zu müssen, war die katholische Filmarbeit ausserdem Teil eines ähnlich verlaufenden theoretischen Wandels im Fachbereich der (sonst weltlichen) Medienpädagogik.³³

Die grundsätzliche Neuorientierung der katholischen Filmarbeit und Filmpublizistik um 1970 herum manifestierte sich sehr deutlich in der aufkommen- den internen Kritik und schliesslich in der Abschaffung der klassischen Ziffernwertung im Jahr 1972³⁴ anlässlich der Fusion des *Filmberaters* mit der reformierten Schwesterpublikation *Film und Radio* (1948–1972).³⁵ Dass der eigentliche Wandel in der katholischen Filmarbeit und -publizistik erst in den frühen 70er Jahren stattfand, veranschaulichen unter anderem das im Vergleich zu Deutschland³⁶ lange Festhalten an der Ziffernwertung und der aus katholischer Sicht bis zum Schluss steigende Anteil «moralisch fragwürdiger Werke» am populären Filmangebot.³⁷ Noch im Jahr 1969 war die klassische Konzeption katholischer Filmarbeit im *Filmberater* spürbar präsent: «Anstatt über das Angebot schlechter Filme zu lamentieren, sollten wir dafür sorgen, dass wertvolle Filme ein möglichst zahlreiches Publikum finden», denn das Filmgewerbe produziere und verleihe das, was «sich am besten verkaufen lässt, und das ist keineswegs immer das Beste»³⁸. Der Zusammenschluss der katholischen und der reformierten Filmzeitschrift entsprach zwar dem ökumenischen Zeitgeist, wurde durch den Einbruch der Abonnentenzahlen und durch Druck des eidgenössischen Subventionsgebers aber auch unmittelbar erzwungen. Die Fusion und die spätere ökumenische Zusammenarbeit verliefen nicht zuletzt deshalb so problemlos und erfolgreich, weil man auf einer langjährigen Tradition gegenseitiger Anerkennung und Zusammenarbeit aufbauen konnte.³⁹ Des Weiteren waren die katholische und reformierte Filmarbeit sehr ähnlich gelagert.⁴⁰ Einzig in den 40er und 50er Jahren waren die Katholiken infolge der strafferen Organisation und der hierarchisch-zentralistischen Verfasstheit des Katholizismus den Reformierten in ihrem Filmengagement eine Nasenlänge voraus.⁴¹ Ausser dem katholischen Milieu als Adressat ist das spezifisch Katholische der katholischen Filmarbeit dieser Zeit also nicht in den ideologischen Grundlagen, sondern in der organisatorischen Ausgestaltung zu suchen.

Ende der 60er Jahre verlor die Beeinflussung des öffentlichen Kinowesens für die katholischen Filmfachleute, wie erwähnt, an Bedeutung. Stattdessen

begann man, nachdem der erste weltliche Filmbüroleiter Franz Ulrich vom Dominikanerpater Ambros Eichenberger (Filmbüroleiter 1970–1994) abgelöst worden war,⁴² sich intensiv der Planung, der Umsetzung und der publizistischen Förderung des Medieneinsatzes in der kirchlichen Bildungsarbeit zu widmen. Durch die thematische Neuausrichtung auf die Produktion, den Verleih und den Einsatz von kurzen Schmalfilmen und anderen audiovisuellen Medien in kirchlichen Bildungsveranstaltungen fand eine eigentliche «Verkirchlichung» der katholischen Medienarbeit⁴³ und zum Teil der Medienpublizistik statt.⁴⁴ Durch den weitgehenden Verlust der gesamtgesellschaftlichen Bedeutung und durch die Aufgabe des Anspruchs, in gesellschaftspolitischen Fragen eine Schlüsselrolle zu spielen, konnte sich die kirchliche Filmarbeit gewissermassen auf ihre Kernkompetenz besinnen: auf die religiösen und kirchlichen Belange.⁴⁵ Dementsprechend wurde in der fusionierten ökumenischen Medienzeitschrift *ZOOM Filmberater* (1973–1999)⁴⁶ die Filmwertung mittels Ziffern eingestellt und die Kinofilmkritik war nur noch ein publizistischer Schwerpunkt unter vielen, was ab 1975 die Bezeichnung «für Film, Radio, Fernsehen und AV-Mittel» im Untertitel der Zeitschrift zum Ausdruck brachte.

Wenngleich die katholische Filmkritik in den 60er Jahren also weniger stark als früher auf die ethische Wertung ausgerichtet war, professionalisiert und flexibler wurde, das kinobesuchende Individuum klar ins Blickfeld der Filmverantwortlichen rückte und die Gesamtkonzeption aus den 40er und 50er Jahren allmählich ihre Bedeutung einbüsste, fand ein Paradigmenwechsel in der Filmarbeit erst gegen Ende des Jahrzehnts statt. Bis dahin ging es trotz kleinerer Anpassungen im Grunde nämlich um eine kinoreformerische Korrektur des Filmangebots: Während die Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre neu in Angriff genommenen Aktivitäten⁴⁷ noch hauptsächlich der Zielsetzung einer «Hebung» des Kinoprogramms untergeordnet waren, sind die zehn Jahre später eingeleiteten Arbeiten⁴⁸ im Kontext einer «verkirchlichten» Filmarbeit zu sehen, die sich von ihrem kinoreformerischen Anspruch, einer «Aufklärung und Führung» in Sachen Film zu gewährleisten, verabschiedet hat.

Tatsächlich zeichnete sich bereits Ende der 60er Jahre innerhalb der katholischen Filmarbeit eine Tendenz ab, den zunehmend unpraktischen wertkonservativen Zugang zum Medium hinter sich zu lassen und einen weltoffenen, toleranten und praktikablen Umgang mit dem Film anzustreben. Für die neu konzipierte kirchliche Filmbildung und -kritik stellten insbesondere die darauf folgenden Jahre, die in Europa und den USA nachhaltige soziale Veränderungen zur Folge hatten, eine buchstäbliche Bewährungsprobe dar.

Adrian Gerber

- 1 Dieser Aufsatz basiert auf der Lizenziatsarbeit von Adrian Gerber, die unter dem Titel *«Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie»*, *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972* bei Academic Press Fribourg erschienen ist. Detaillierte Quellenbelege sowie ein Überblick über die spärliche Forschungsliteratur zum Thema sind dort zu finden (Gerber 2010, 20–21).
- 2 Altermatt 1991, 105–106, 118, 180; vgl. auch Altermatt 2003; Damberg 1997, 17–29.
- 3 *Der Filmberater* war eine Elitezeitschrift. Die Filmkritiken wurden aber mittels Aushang in pfarreilichen Anschlagkästen und Abdruck in katholischen Zeitungen einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht.
- 4 TOUCHEZ PAS AU GRISBI, Becker, Frankreich/Italien 1954.
- 5 RISO AMARO, De Santis, Italien 1949.
- 6 Metzger 1941a, 1.
- 7 Bamberger März 1962, 1.
- 8 Metzger 1941b, 4.
- 9 Bamberger 1965, 2–3.
- 10 Zit. nach: Altermatt 1991, 113, 196.
- 11 Gernet 1994, 168.
- 12 Brief von Charles Reinert an Paul Widmer, Januar 1943.
- 13 Statut der Filmkommission des SKVV (16.2.1944).
- 14 Die schweizerischen Filmfachleute rezipierten nicht nur Verlautbarungen aus Rom oder aus Brüssel, wo das Internationale Katholische Filmbüro *OCIC* seinen Sitz hatte, sondern sie arbeiteten auch aktiv in den internationalen Leitungsinstanzen mit.
- 15 Bamberger Dez. 1959, 1; Filmarbeit: Bamberger 1968, 130–131.
- 16 Werkmappe des *«Filmberater»* für den Filmkurs Zürich 1957.
- 17 Reinert, Juli 1957. Kurzer Tätigkeitsbericht an die Hochwürdigsten schweizerischen Bischöfe anlässlich ihrer Jahreskonferenz in Einsiedeln; Bamberger (?), Mai 1965, 11.
- 18 Bamberger Dez. 1959, 4.
- 19 In den Jahren nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) wurde das Förderanliegen als ein ökumenisches verstanden.
- 20 Everschor 1966, 51.
- 21 Bamberger Mai 1961, 2.
- 22 Gleichwohl standen die katholischen Filmexperten in dieser Zeit für katholische Verhältnisse politisch eher links. Seit dem Generationenwechsel um 1960 und den Impulsen des Zweiten Vatikanischen Konzils, die im Filmbüro auf einen vorbereiteten und fruchtbaren Boden fielen, waren sie dem intellektuell-urbanen reformkatholischen Teilmilieu zuzuordnen, das für eine offene Haltung gegenüber der modernen Welt eintrat, vgl. Altermatt/Metzger 2003, 22–23.
- 23 Altermatt 1991, 161–180, 199–201, 345–349, 382–390; Altermatt 1993a; Gabriel 1992, 121–163; vgl. auch Meier 2003, 10–12, 20–24.
- 24 Aepli 1981, 282; Bundesamt für Statistik 2004, 9–10, 40–42.
- 25 Zuvor wurde die Filmarbeit hauptsächlich von der Schweizer Bischofskonferenz finanziert.
- 26 Protokoll Filmkommission, 12.9.1970, 2; vgl. auch Meier 2003, 22.
- 27 Reinert 1949, 2, vgl. auch: Abt, 1916/1917, 104–112 und 185–201.
- 28 Die Zugänglichkeit von Spielfilmen am Fernsehen hebelte die intendierte Wirkungsmechanik der klassischen Filmarbeit aus: Konnte mit einigem Idealismus beim Kinofilm noch damit gerechnet werden, das Publikum über die wirtschaftliche Einflussnahme auf Produzenten, Verleiher und Kinobetreiber vor «schlechten» Filmen zu bewahren, war das öffentlich-rechtliche Fernsehen diesem ökonomischen Zugriff entzogen. Gleichzeitig hintertrieb die zusätzliche Verwertungsmöglichkeit von Filmen am Fernsehen den gesamten Mechanismus, da sie eine nicht

- durch das kollektive Konsumverhalten der Katholiken direkt zu beeinflussende Einnahmequelle für die Filmwirtschaft darstellte. Der beim Fernsehen niederschwellige Medienzugang im privaten Raum liess ausserdem die sozialen Kontrollmechanismen des katholischen Milieus, wie sie beim Kinobesuch eine Rolle spielten, ins Leere laufen.
- 29 Reinert 1955b, 45.
 - 30 Reinert 1955a, 41; Reinert 1955b, 43.
 - 31 Sekretariat Synode 72 Bistum Chur 1975, 37–38.
 - 32 Tschirren 1998, 188–191; vgl. auch Altermatt 1991, 347–349.
 - 33 Hüther/Podehl 2005, 123–125.
 - 34 Die Pastoralinstruktion *Communio et progressio* (1971) hatte zuvor die Vorgaben der Enzyklika *Vigilanti cura* (1936), der bisherigen «Magna Charta katholischer Filmarbeit», relativiert, indem sie das Betreiben eines nationalen Filmbesprechungsdienstes nicht mehr für obligatorisch erklärte.
 - 35 Die Zeitschrift erschien unter wechselndem Titel.
 - 36 Kuchler 2006; Schatten 1999.
 - 37 Stalder (?) 1964, 5–6.
 - 38 Ulrich 1969, 84.
 - 39 Eine interkonfessionelle Zusammenarbeit fand in der Filmarbeit schon statt, bevor die nachkonziliare Ökumene zum guten kirchlichen Ton gehörte.
 - 40 Vgl. auch den Beitrag von Natalie Fritz in diesem Band.
 - 41 Urs Altermatts These eines allgemeinen katholischen «Bildungs- und Kulturdefizits» (Altermatt 1993b, 6) trifft angesichts der katholischen Errungenschaften in der Filmpädagogik und Filmwissenschaft sowie in der filmkulturellen Publizistik auf den Filmbereich nicht zu.
 - 42 Die Enzyklika *Vigilanti cura* sah zwar eine geistliche Leitung der nationalen Filmstellen vor, doch entsprach die Ernennung des Akademikers Ulrich durch das Direktorium des SKVV (nach der vorgängigen Genehmigung der Bischofskonferenz) einem allgemeinen Trend nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil. So forderte unter anderem das Konzilsdekret *Inter mirifica* (1963) eine Verstärkung des Laienelements in der Filmarbeit. Die grosse Arbeitsbelastung Ulrichs in der Doppelfunktion als Filmbüroleiter und Redaktor sowie persönliche Probleme im Filmbüroteam führten jedoch dazu, dass 1970 die Aufgaben entflochten und Eichenberger als neuer Leiter eingesetzt wurde. Der durchsetzungsfähige Dominikaner war der richtige Mann für den anstehenden kirchlich-religiösen Relaunch der katholischen Filmarbeit.
 - 43 Aus umgekehrter Perspektive liesse sich auch von einer Medialisierung der kirchlichen Bildungsarbeit sprechen.
 - 44 Nach dem Paradigmenwechsel bestand im Bereich der Publizistik neben der kirchlich-religiösen Orientierung der Medienzeitschrift *ZOOM Filmberater* zugleich deren Verständnis als weltliches Fachperiodikum mit einem entsprechenden Abonnentenstamm. Auch der Filmeinsatz in der weltlichen Bildungsarbeit wurde publizistisch weiterbetreut.
 - 45 Das Verschwinden der gesellschaftspolitischen Funktion sowie eine neuartige «pastorale und religiös-kirchliche Ausrichtung» hat Altermatt in dieser Zeit ebenfalls für den Verbandskatholizismus insgesamt festgestellt (Altermatt 1991, 169–170, 176).
 - 46 Die Zeitschrift erschien unter wechselndem Titel.
 - 47 Filmkulturelle und medienpädagogische Bestrebungen in Filmkreisen, schulische Medienpädagogik und Nachwuchsförderung.
 - 48 Ökumenische Medienpublizistik, eingestellte Ziffernwertung, publizistische Beschäftigung mit religiösen Subtexten im Film, Reaktivierung und Umstellung des Schmalfilmverleihs Selecta-Film auf Kurzfilme, Filmeinsatz in der kirchlichen Bildungsarbeit, Produktionsförderung, verstärkte Auseinandersetzung mit dem Kurzfilm und anderen audiovisuellen Mitteln.



Abb. 19: Kleine Scherze unter «Priestern». Fernandel verweist auf seine Rolle als Don Camillo 1959. Die Widmung lautet: «Pour Monsieur Reinert – En souvenir bien cordial [?] d'un ex-confrère, Fernandel 1959». Charles Reinert Autogrammbuch, S. 103.